المركز القومى للترجمة



دراسات فى أدب البوسنة والهرسك وفى الأدب العربى

تأليف : أسعد دوراكوفيتش

ترجمة وتقديم : جمال الدين سيد محمد

1907



الكتاب الماثل بين أيديكم ينقسم إلى قسمين: القسم الأول يشتمل على ثمانية من الأبحاث والدراسات المتخصصة التى تتناول عدة مسائل متنوعة من التراث الأدبى بالبوسنة والهرسك بالمعنى الواسع لهذا المسمى، بينما القسم الثانى يتضمن ثمانية من البحوث والدراسات الأكاديمية التى تتعرض لبعض الموضوعات والقضايا المتعلقة بالأدب العربى بوجه عام.

وتعد هذه الدراسات والأبحاث مساهمة أولية من جانب المؤلف البوسنى من أجل صياغة مقدمة متواضعة للمشروع الكبير الذى يهدف إلى كتابة تاريخ أدب الدائرة الشرقية الإسلامية. وهى تمثل فى الحين ذاته نواة ودعامة للتدليل على النظرية الخاصة بعالمية الأدب.

تصميم الغلاف: محمد البرماوى

دراسات فى أدب البوسنة والهرسك

وفى الأدب العربى

المركز القومى للترجمة
إشراف: جابر عصفور

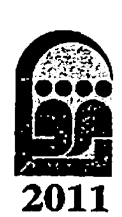
- العدد: 1907
- دراسات فى أدب البوسنة والهرسك
- أسعد دوراكوفيتش
- جمال الدين سيد محمد
- الطبعة الأولى 2011

هذه ترجمة كتاب:
Prolegomena Za Historiju Književnosti
Orijentalno-Islamskoga Kruga
Esad Duraković

شارع الجبلاية بالأوبرا- الجزيرة- القاهرة. ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤- ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo.
E-mail: egyptcouncil@yahoo.com Tel: 27354524- 27354526 Fax: 27354554

دراسات فى أدب البوسنة والهرسك
وفى الأدب العربى

تــألـيــف: أسـعد دوراكـوڤيتش
ترجمة وتقديم: جمال الدين سيد محمد



2011

بطاقة الفهرسة
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشئون الفنية

دوراكوڤيتش، أسعد.

دراسات فى أدب البوسنة والهرسك وفى الأدب العربى

تأليف: أسعد دوراكوڤيتش؛ ترجمة وتقديم: جمال الدين سيد محمد

ط١ - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١١

٤٢٤ ص؛ ٢٤ سم

١- الأدب اليوغوسلافى.

(أ) محمد، جمال الدين سيد (مترجم ومقدم)

(ب) العنوان ٨٩١,٨٢

رقم الإيداع ٥٤٧٠ /٢٠١١

الترقيم الدولى I.S.B.N. 978 - 977 - 704 - 528 - 5

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتـــويات

(القسم الثانى)

تقديم المترجم

الكتاب الذى نحن بصدده اليوم صدر فى سرايفو بالبوسنة فى عام ٢٠٠٥. وهو يشتمل على ستة عشر بحثا ودراسة فى موضوعات شتى تتعلق بالتراث البشناقى(١) فى البوسنة والهرسك، وبالأدب العربى كما هو واضح من عنوانه وكما سيتبين لنا من عرض مشتملاته.

والحقيقة أن هذا الكتاب الزاخر بالقيم من المعلومات والثمين من المحتويات يذكّرنى بالبستان البهى البديع الذى يزخر ويحفل بالمتباين من الزهور الفاتنة العطرة وبالمتنوع من الورود المليحة الأريجة. ومن غير ريب أن كل قارئ سيجد فى قراءته ما يسر فكره ويمتع ذهنه وتهفو إليه نفسه، بل وما يشغل باله ويثير اهتمام عقله. ولست بمستطيع أن أخفى أننى منذ أن استقبلت هذا الكتاب حين وقع بين يدى منذ سنتين تقريبا، سرعان ما أخذت أتصفح صفحاته الأربعمائة واثنتين وسبعين صفحة. وعكفت عليه قارئا ومتأملا ومشوقا إلى كل معلومة به وإلى كل فقرة فيه، أعجل حينا وأتأنى حينا آخر. وكان هدفى استيعاب تنوع موضوعاته، وسبر أغوار مادته الشيقة، وتأمل دقته العلمية ومتابعة رصانة كاتبه فى التعبير والأسلوب. وعلى هذا النحو تيقنت من رفعة مستواه الفكرى وارتقاء أسلوبه العلمى وغزارة معلوماته بالنسبة للقارئ العربى. ومن هنا تبادرت إلى ذهنى فكرة نقله إلى اللغة العربية، بل وتملكنى إحساس داخلى ملك علىّ زمام فكرى بأن ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة العربية تعد ضرورة قصوى وأمرا غاية فى الأهمية والحتمية توسيعا لدائرة المهتمين بمادته وتعميما للفائدة بين المطلعين عليه باللغة العربية.

وقد تمت كتابة الأبحاث والدراسات المتضمنة فى هذا الكتاب على فترة زمنية مديدة، وفى مناسبات متنوعة ومن أجل مقاصد متباينة. فمنها ماهو مقدمات لبعض ترجمات المؤلف من اللغة العربية إلى اللغة البوسنية، ومنها ماجرى نشره بالمجلات الأدبية الرفيعة، ومنها ما كان ردا على مواقف معينة على الساحة الأدبية بالبوسنة والهرسك، ومنها ما كان ورقة بحثية استعرضها الكاتب فى أحد المؤتمرات العلمية أو إحدى الندوات الأدبية، ومنها ما كان عرضا ونقدا لترجمة من اللغة العربية إلى اللغة البوسنية لمترجم آخر. إنه تلون زاخر وتنوع نادر، وهذا دون شك يرفع من قيمته العلمية ويزيد من فائدته الأدبية.

وعلى أية حال وأيا كان القصد من وراء كل دراسة والغاية من وراء كل بحث، فإن تجميعها بهذا الشكل فى مكان واحد، بين دفتى هذا الكتاب الضخم، يمثل إنجازا بديعا ويحقق هدفا رائعا. وقد تحقق هذا الأمر بعد أن ظلت الأبحاث والدراسات مبعثرة فى مختلف الكتب ومتناثرة فى بطون العديد من الإصدارات. وفى الواقع إن الكاتب دوراكوفيتش اقتنع بنصيحة أصدقائه وزملائه بتجميع هذه المادة بين غلافى كتاب واحد يصونها ويحفظها من التشتت والضياع. هذا بالإضافة إلى أنه سييسر على القارئ، أينما كان موقعه، الاطلاع على مجموعة ثمينة وفريدة من الدراسات والأبحاث الأدبية والعلمية التى تشتمل على قدر هائل من المعلومات الدقيقة والمعارف الممحصة عن بعض جوانب التراث البشناقى فى البوسنة والهرسك، وعن بعض القضايا الهامة والمسائل الراهنة التى تشغل الأدب العربى والمهتمين به.

ومن ناحية أخرى، فإن هذا الكتاب بمحتوياته هذه وبهذا الشكل من الإعداد سيمكن القراء من ملاحظة سعة معرفة الكاتب وإحاطته الشاملة بالعديد من جوانب الأدب فى البوسنة والهرسك وبتنوع وتشعب اتجاهات وتيارات الأدب العربى، كما سيعطيهم الفرصة لتأمل أسلوب الكاتب فى تناول المسائل المعروضة والقضايا المطروحة ولتعرف منهجه المتميز ونموذجه العلمى.

وقد تم تقسيم مادة ونصوص الكتاب الذى بين أيدينا إلى قسمين رئيسيين: القسم الأول ويشتمل على ثمانية من الأبحاث والدراسات المخصصة لبحث مسائل التراث الأدبى بالبوسنة والهرسك بالمعنى الواسع لهذا المسمى. أما القسم الثانى فهو يتضمن أيضا ثمانية من الأبحاث والدراسات المكرسة لتناول بعض المؤلفات والأدباء العرب. وقد أوحى لنا هذا التقسيم إلى أن نقترح على مؤلف الكتاب تغيير العنوان الأصلى للكتاب وهو: "تمهيد لتاريخ أدب الدائرة الشرقية الإسلامية" إلى "دراسات فى أدب البوسنة والهرسك وفى الأدب العربى". وهو مارحب به المؤلف تقديرا منه لمصلحة القارئ العربى. ثم عمدنا إلى تقسيم كل قسم من القسمين إلى فصول للتيسير على القارئ عند الاطلاع وعند الرغبة فى الرجوع إلى موضوع من الموضوعات. كما لم نبخل على القارئ ببعض الإضافات فى الهوامش التى ارتأينا أنها ضرورية للتعريف ببعض الأعلام البوسنيين أو العرب أو الأجانب، أو لتوضيح بعض المصطلحات.

ويرى المؤلف، كما أوضح بجلاء فى مقدمته، أنه يربط بين هذين القسمين من الدراسات والأبحاث رباط دقيق وثيق؛ إذ إن كليهما يتبعان الدائرة الحضارية الثقافية الشرقية الإسلامية. ويمكن وضع كليهما، لأسباب ومبررات جرى توضيحها على صفحات هذا الكتاب، فى إطار واحد للتاريخ الثقافى والأدبى لهذه الدائرة الحضارية، باعتبار – وهذا هو رأى المؤلف – أنه لم يحصل كل من التراث البشناقى والأدب العربى على مشروعه الخاص به لصياغة وإعداد تاريخه الشامل الذى يبين تطوره وتقدمه عبر مختلف العصور ويوضح منظومته الفريدة للقيم. وبعبارة أكثر توضيحا وأكثر دقة فهذه الدراسات والأبحاث تعد مقدمة متواضعة ومدخلا فريدا وجهودا هادفة للشروع فى كتابة تاريخ أدب الدائرة الشرقية الإسلامية، كما تمثل فى الحين ذاته نواة للتدليل والتأكيد على النظرية الخاصة بعالمية الأدب.

وسنحاول فى السطور التالية تقديم استعراض سريع لفصول هذا الكتاب من أجل إبراز تنوع موضوعاته ودراساته.

ويتحدث المؤلف، كما هو واضح من عنوان الفصل الأول من الكتاب، عن مشكلة تسمية الاستشراق بهذا الاسم الذى أصبح - فى رأيه - يحمل بين ثناياه فى الوقت الحاضر موقفا مستترا يهدف إلى محاولة فرض نوع من الهيمنة الحضارية والثقافية على الشعوب الأخرى.ومن ثم فهو يؤكد أن مسمى الاستشراق فى حد ذاته لم يعد محايدا ولا بريئا. وفى هذا الصدد يشير فى عجالة إلى آراء المتخصصين فى هذا المجال؛ ومنهم الباحث أنور عبد الملك والمستعرب الإيطالى فرانشيسكو جابرييلى وهاملتون جيب وبرنارد لويس وأخيرا إدوارد سعيد من خلال كتابه المشهور عن الاستشراق. وينتقل إلى عرض هذه المسألة على أرض الواقع فى بلاده وفى يوغسلافيا سابقا.

وتهمنا فى هذا الفصل إشارته إلى أن المستشرقين يعتبرون أن الحملة الفرنسية على مصر هى بداية للنهضة العربية الإسلامية، وإشارته إلى طه حسين وعلاقته بالثقافة الأوروبية وبالاستشراق.

وفى تلميحات موجزة أثار المؤلف فى هذه الدراسة العديد من القضايا والمسائل المتعلقة بالاستشراق على الصعيدين المحلى والعالمى. وهى قضايا - من حيث أهميتها وتشعبها - تحتاج، على الأقل، إلى كتاب كامل لتغطية معظم جوانبها تغطية علمية كافية.

ويتعرض الكاتب فى الفصل الثانى لمسألة دراسة التراث البشناقى المدون باللغات الشرقية، أى باللغات العربية والتركية والفارسية(٢). ويعتبر أن هذه الدراسة لها أهمية مصيرية بالنسبة لصحة ودقة تاريخ الأدب البشناقى، ويرى أنه بدون معرفة هذا التراث يستحيل إعداد وصياغة التاريخ الكامل للأدب والثقافة فى البوسنة والهرسك.

ويستعرض المؤلف نشاط الرواد الأوائل من المستعربين البشانقة فى هذا المجال ومنهم: محمد بك قبطانوفيتش وصافت بك باش آجيتش ومحمد الخانجى وحازم شعبانوفيتش وغيرهم. كما يشير إلى الأساليب الفيلولوجية وغيرها من الأساليب المنهجية التى استخدموها فى تناولهم وبحثهم للتراث البشناقى.

وفى الفصل الثالث يتحدث الكاتب عن علم البلاغة العربى وتأثيراته فى البوسنة والهرسك. ذلك أنه كانت تتم بمختلف أنواع المدارس بالبوسنة والهرسك خلال حقبة الحكم العثمانى لها دراسة البلاغة العربية، الأمر الذى أدى بالتالى إلى أن يكتب ويؤلف العلماء والباحثون البشانقة عدة مؤلفات مخصصة لعلم البلاغة. وهى فى أغلبها كتب ذات طابع مدرسى وتعليمى. ويستعرض الكاتب أسماء هؤلاء العلماء والباحثين وعناوين كتبهم. وينهى الفصل بالتعريف بكتاب شرح البشناقى لرسالة السمرقندى فى الاستعارة، وهو الكتاب الذى أعد، من أجل نشره، هذه الدراسة مقدمة له.

أما فى الفصل الرابع فيتناول الكاتب ظاهرة أدبية فريدة ونادرة نسبيا ألا وهى "قصيدة النظيرة". وهى لون من ألوان الإبداع الشعرى المدون باللغة التركية ظهر فى مدينة موستار البوسنية فى غضون الحكم العثمانى لها. والنظيرة هى قصيدة تم إبداعها على نحو مماثل لقصيدة سابقة أخرى، أى تكون على نفس وزنها وقافيتها وربما تعالج نفس موضوعها. والأمر لا يتعلق هنا بسرقة أدبية أو قصيدة منحولة، وإنما يتعلق بلون من التسابق الشعرى العلنى على أعلى مستوى. إنه إبداع شعرى فريد، لأنه يدلل على إمكانية خلق عمل أدبى على نفس المستوى من الجودة وربما بدرجة أفضل، وذلك عن طريق استخدام نفس أساليب الإبداع الشعرى.

وقد اكتشف الباحثون فى البوسنة والهرسك حتى الآن عددا لابأس به من هذه القصائد النظيرة. وهو أمر يبين دون أدنى شك ارتفاع المستوى الثقافى والأدبى بمدينة موستار خلال فترة الحكم العثمانى لها. وهذا يناقض المزاعم المغرضة التى تسعى إلى إظهار البوسنة فى تلك الحقبة على أنها" ولاية قاتمة". ويقدم لنا الكاتب نموذجا لهذه القصائد النظيرة.

ويحدثنا الكاتب فى الفصل الخامس عن مصطفى أيوبوفيتش الموستارى، وهو عالم بوسنى كبير له مايزيد على ستة عشر مؤلفا باللغة العربية. غير أنه لايجرى الحديث هنا عن مؤلفاته، وإنما يتطرق الكاتب إلى كيفية تقييم أعماله على مستوى التراث البشناقى، وذلك عن طريق طرح سؤال فى غاية الأهمية، وهو عما إذا كانت

عملية التقييم هذه ستتم على أساس معايير الماضى ووفقا لها أم حسب معايير التقييم فى الوقت الحاضر؟ ويوضح الكاتب دون مواربة أن تطبيق المعايير الراهنة فى تقييم مؤلفات مصطفى أيوبوفيتش سيؤدى حتما إلى الاستنتاج بعدم أصالة هذه المؤلفات، وربما إلى وسمها بالمحاكاة. أما تطبيق معايير الماضى فستدفع إلى الاعتراف بأهمية هذه المؤلفات بالنسبة لعصرها فحسب. ولذا يرى دوراكوفيتش أنه من الأفضل تطبيق أسلوب المجانسات مع علاقات الحداثة ومابعد الحداثة. ويشرح كيفية تطبيق هذا بشكل عملى على مؤلفات أيوبوفيتش. وهذا كله بهدف التقييم الأمثل لها ومن ثم الحفاظ على أحد عناصر الهوية الثقافية الخاصة بالبوسنة والهرسك.

ويتعرض المؤلف فى الفصل السادس من كتابه للحديث عن العالم اللغوى البوسنى حسن كافى الأقحصارى وعن كتابيه اللذين ألفهما باللغة العربية عن علم البلاغة العربى، وهما: "تمحيص التلخيص فى علوم البلاغة"، وشرح تمحيص التلخيص".

وبعد التنويه إلى المصطلحات المستخدمة فى هذا الميدان ودقتها من عدمه يشير المؤلف إلى أن القصد الرئيسى الذى دفع الأقحصارى إلى التأليف فى مجال علم البلاغة العربى، إنما هو تعليم التلاميذ البوسنيين أسس البلاغة العربية بحسبانها وسيلة أساسية فى مساعدتهم على فهم واستيعاب القرآن الكريم. ومن ثم فكتب الأقحصارى، فى جوهرها، كتب مدرسية تم إعدادها وصياغتها وفقا لمؤلفات أشهر العلماء فى هذا الميدان حينذاك. إلا أنه واضح تمام الوضوح القلم الإبداعى للأقحصارى بين ثنايا متون كتبه. وإذا أضفنا إلى هذا ظروف العصر الذى تم فيه تأليف مثل هذه الكتب بمعرفة الأقحصارى، وهى ظروف تتسم فى أغلبها بسيطرة مذهب التقليدية، فإنه يتحتم – كما يؤكد دوراكوفيتش – أن يتم منح هذه المؤلفات أرفع تقييم.

ويفصل المؤلف، فى الفصل السابع، الحديث عن محمد الخانجى، وهو شخصية بوسنية لها دور ريادى تنويرى فى حقل الثقافة والإبداع بوجه عام، كما يعد واحدا من أبرز مثقفى عصره بالبوسنة والهرسك. ومما لاشك فيه أن محمد الخانجى يعد ظاهرة جديرة بالاحترام فى عصره. ذلك أنه على الرغم من حياته القصيرة نسبيا؛ إذ إنه توفى

وهو فى الثمانية والثلاثين من عمره، فقد خلّف وراءه ما يزيد على ثلاثمائة وحدة ببليوجرافية بغض النظر عن تفاوت نوعيتها وجودتها.

وكان حتما أن يتحدث دوراكوفيتش بمناسبة صدور الأعمال الكاملة للخانجى، فى سياق تحليله المفصل لكتبه ولمنهجه فى الكتابة، عن مجيئه إلى مصر وتلقيه التعليم بالأزهر الشريف وعن الظروف التاريخية والاجتماعية التى أبدع فيها الخانجى هذا القدر الغزير من المؤلفات المتنوعة سواء باللغة البوسنية أو باللغة العربية ومن الترجمات من اللغة العربية إلى اللغة البوسنية.

وفى الفصل الثامن والأخير من فصول القسم الأول من الكتاب يقودنا المؤلف إلى عرض عن مؤلفات الأديب المعروف إيفو أندريتش فى مسارات أيديولوجية المركزية الأوروبية. وأندريتش مولود بقرية دولاتس بالبوسنة وحصل على جائزة نوبل فى الأدب فى عام ١٩٦١. إلا أن مؤلفاته أثارت الكثير من الخلافات، وعلى وجه الخصوص مع بدء تفكك يوغسلافيا وخلال الحرب المشينة على البوسنة والهرسك من جانب الصرب.

ويتحتم هنا أن أنوه إلى أننى، بحكم متابعتى لما يحدث على الساحة الثقافية والأدبية بالبوسنة والهرسك والدول الناشئة عن يوغسلافيا سابقا، لاحظت تصاعد التيار المهاجم لأندريتش ولمؤلفاته.وأنصار هذا التيار - ومن أبرزهم أسعد دوراكوفيتش - يضعون أندريتش ومؤلفاته فى بؤرة أيديولوجية المركزية الأوروبية الموجهة ضد البوسنة والهرسك بشكل عام وضد مسلميها على نحو خاص.

ومن أجل هذا يركز الكاتب منذ بداية دراسته هذه على الربط الوثيق بين مؤلفات أندريتش وبين أيديولوجية المركزية الأوروبية، مع تقديمه لتحليل مفصل لهذه العلاقة، ويفضح أهدافها ومقاصدها فى إضفاء صورة سلبية على الشرق بوجه عام وعلى الإسلام بشكل خاص. ومن هنا دفعت بالبوسنة والهرسك وبمسلميها إلى دائرة اهتمامها ونشاطها المغرض. وفى هذا الصدد يكشف الكاتب على أرض الواقع - عن الحملة التى قام بها ثلاثة من المستشرقين الصرب فى عديد من وسائل الإعلام ومنابرها بهدف تهيئة المناخ والتمهيد النفسى لتنفيذ الإبادة الجماعية ضد البشانقة على أرض البوسنة والهرسك تحت سمع وبصر المجتمع الدولى.

ويوضح لنا الكاتب من خلال عرضه لبعض مؤلفات أندريتش وتحليله لعدد من شخصيات أعماله كيف أنه كان - عن عمد - يصور العالم الشرقى الإسلامى بصورة شيطانية مع تركيزه على وصف الشخصيات السيكوباتية ذات العقل المضطرب بالبيئة الشرقية الإسلامية، وذلك لتحقيق نفس الأهداف والمقاصد المشبوهة لأيديولوجية المركزية الأوروبية.

أما الفصل الأول من القسم الثانى من الكتاب فيتضمن دراسة شاملة عن المعلقات العربية الذهبية السبع، وهى الدراسة التى قدم بها المؤلف ترجمته لهذه القصائد باللغة البوسنية. وعرض دوراكوفيتش هنا كل المعلومات الأساسية اللازمة لكى يتعرف القارئ البوسنى هذه المعلقات، الأمر الذى يبين سعة اطلاعه ومعرفته الدقيقة بالمراجع العربية الخاصة بهذا الموضوع.

ومن النقاط التى أثارها المؤلف فى دراسته:شخصية حماد الراوية صاحب اختيار المعلقات السبع، وخلو المعلقات من آثار الوثنية وعلاقة هذا بقضية أن الشعر الجاهلى منحول، ومحتويات المعلقات وموضوعاتها ومسألة ترجمتها إلى اللغات الأجنبية، وأخيرا موقف القرآن الكريم والرسول (ﷺ) من الشعر والشعراء.

وفى دراسة مستفيضة عن حكايات ألف ليلة وليلة يتعرض الكاتب فى الفصل الثانى إلى أصل هذه الحكايات، وإلى آراء مختلف المستشرقين فى هذا الصدد، وإلى تباين وجهات نظرهم وافتراضاتهم بشأن هذا الأمر وبعد هذا العرض يخلص الكاتب إلى أن رحلة حكايات ألف ليلة وليلة بدأت منذ وقت بعيد مجهول فى الهند فى شكل حكاية رئيسية واستمرت فى الترحال لعدة قرون مرورا بفارس وبغداد، ثم وصلت إلى مصر فى حوالى القرن الثانى عشر حيث تم تثبيت وتحديد الحكايات فى شكلها المعروف فى الوقت الحالى.

ويشير المؤلف إلى جهود بعض الباحثين الأوروبيين والروس من أجل تصنيف الحكايات وموضوعاتها بهدف تمييز الاختلافات بين المجموعتين المصرية والبغدادية من الحكايات، واستعرض النتائج التى توصلوا إليها فى هذا المضمار. وتأكيدا لشهرة

الحكايات على مستوى العالم يعدد لنا الكاتب ترجمات الحكايات إلى اللغات الفرنسية والإنجليزية والألمانية والإيطالية والروسية، ثم يفصل الحديث عن ترجمات الحكايات إلى اللغات البوسنية والكرواتية والصربية.

ويحاول مؤلف الكتاب أن يقدم (بالفصل الثالث) لقرائه البوسنيين عرضا موجزا عن تطور الشعر فى منطقة الشرق العربى خلال القرن العشرين، مع إيجاز تطوره منذ العصر الجاهلى وحتى العصر الحديث والتعرض المختصر للسياق التاريخى توضيحا للصورة. وبعد ذلك يشير المؤلف إلى ظهور أنصار الكلاسيكية الجديدة فى مستهل القرن العشرين، وعلى رأسهم الشاعران المصريان أحمد شوقى وحافظ إبراهيم، والعراقيان جميل صدقى الزهاوى ومعروف الرصافى. ثم تناوبت على الشعر العربى الاتجاهات والمدارس الأدبية المختلفة الأخرى من رومانتيكية وواقعية اشتراكية ورمزية وغيرها.

وينوه دوراكوفيتش إلى ظهور الرومانتكية، وكان يمثلها ثلاثة من الشعراء المصريين: عباس محمود العقاد وعبد القادر المازنى وعبد الرحمن شكرى الذين كانوا يشكلون المدرسة الأدبية المشهورة باسم "الديوان". وقد مهدت هذه المدرسة فيما بعد لظهور شعراء المهجر وعلى رأسهم خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبو ماضى. ويوضح المستحدثات والأجناس الأدبية الجديدة (المسرحية والرواية) التى أدخلها أدباء المهجر فى التقاليد الأدبية العربية. ويتابع المؤلف عرضه بالإشارة إلى تأثير الحرب العالمية الثانية على الشعر وزوال الرومانتيكية وظهور الشعراء الماركسيين فى مصر والعراق ثم بروز الشعر الحر والشعراء الجدد.

ولم يغفل المؤلف الإشارة إلى خصوصية الشعر الفلسطينى، والتنويه بشكل خاص إلى مسألة وحدة الشعر العربى. وفى ختام دراسته يطالب المؤلف بإجراء ترتيب وتصنيف جديدين للشعر العربى وشعرائه وفقا للحقب الزمنية.

وفى بحثه عن شعر المقاومة الفلسطينى (بالفصل الرابع) يرى الكاتب أنه يجرى إبداع هذا الشعر فى مجالين: فى الأراضى العربية المحتلة ثم فى الشتات، أى فى المناطق التى هاجر إليها الشعراء الفلسطينيون تحت ضغط الاحتلال الإسرائيلى الغاشم.

وبعد ذلك يفصّل الكاتب حديثه عن خصوصية الشعر الفلسطيني وعن سماته الأساسية، ومنها على سبيل المثال تمسكه بالوحدة العربية والتزامه باللغة العربية الرصينة والتمسك بالتقاليد الثقافية الفلسطينية وبالظواهر الفولكلورية باعتبار أنها جزء جوهرى من الكيان القومى الفلسطينى، وكذلك الالتزام بالمواقف والصدق فى التعبير والصراحة.

ويلقى الكاتب الأضواء على الشاعر الفلسطينى محمود درويش بحسبانه أحد أشهر الشعراء الفلسطينيين، ويرى أن أعماله الشعرية الضخمة تمثل أفضل تمثيل لشعر المقاومة الفلسطينى، فقد ساهمت أعظم مساهمة فى إذكاء روح النضال وتدعيم المقاومة الفلسطينية. ومن خلال استعراضه لأسلوب الشعر الذى يستخدمه محمود درويش يخلص الكاتب إلى أن شعره يعبر عن اتصال وتماس بين الدائرتين الحضارتين الأوروبية والعربية، ومن ثم فإن شعره يتجاوز كل الأطر المحلية والزمنية.

يخصص المؤلف حديثه هنا (بالفصل الخامس) عن أدب المهجر فى الولايات المتحدة الأمريكية بوجه عام وعن شعر خليل جبران على وجه الخصوص. ويستعرض الظروف والملابسات والأحداث التاريخية التى دفعت إلى ظهور أدب المهجر فى الولايات المتحدة الأمريكية فى النصف الأول من القرن العشرين. ويوضح النهضة الأدبية التى قام بها أدباء المهجر وفى مقدمتهم الشاعران جبران خليل وميخائيل نعيمة.

ويتناول المؤلف بشىء من التحليل مؤلفات جبران خليل وأساليب استيعابه وفهمه للعالم وللفن، ويعقد مقارنة بين جبران ومؤلفاته وبين الفيلسوف والشاعر الأمريكى رالف أمرسون صاحب مذهب الفلسفة المتعالية، ثم بين جبران وبين الشاعر الإنجليزى وليم بلاك. ويعدد أوجه التشابه بينهما وبين جبران. كما يشير إلى تأثير الفيلسوف نيتشه على جبران، وإلى وجود بعض جوانب التماثل بين كتاب "النبى" لجبران وكتاب نيتشه "هكذا تحدث زرادشت"، ولكنها لاترقى إلى مستوى اتهامه بالانتحال.

ويولى الكاتب اهتماما خاصا لاستعراض وتحليل كتاب" النبى " لجبران، وإلى الأصداء التى لقيها الكتاب من جانب جمهور القراء فى العالم على وجه العموم،

وفى العالم العربى وفى لبنان على وجه الخصوص. ثم يشير إلى الموشحات التى كتبها جبران وإلى تنويعاته فى الوزن والقافية. وينهى بحثه باستعراض المؤلفات التى ألفها وأبدعها جبران باللغتين العربية والإنجليزية.

وبمناسبة نشر ترجمته لرواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للأديب السودانى الطيب صالح كتب دوراكوفيتش تحليلا (فى الفصل السادس) لهذه الرواية مع إيجاز فكرتها الأساسية. ويرى أنها واحدة من أفضل روايات الأدب العربى الحديث. ويقدم الأديب السودانى فى روايته هذه صورة نفسية وأخلاقية لشخصياته التى، بعد تلقيها التعليم فى جامعات الغرب، أصبحت منتزعة إلى الأبد من قيمها المرتبطة بمسقط رأسها ومنفصلة عنها، دون أن تفلح فيما بعد فى الارتباط والالتحام بالنظام الجديد للقيم الغربية. وهكذا فإن هذه الرواية تبين الصياغة الفنية للقاء كامل فى هذا الزمان بين قيم الشرق وقيم الغرب. كما يحلل دوراكوفيتش العلاقة الغامضة بين راوى أحداث الرواية وبين بطلها الرئيسى.

ويقدم دوراكوفيتش عرضا موجزا (فى الفصل السابع من كتابه) لترجمة حياة طه حسين بكل جوانبها. وفيه يتعرض لنشأة طه حسين وتعلمه بالأزهر الشريف، ثم لانتقاله إلى باريس لاستكمال تعليمه وحصوله على الدكتوراة الثانية من جامعة السوربون. كما استعرض مؤلفاته مع تركيزه على كتاب "فى الشعر الجاهلى" وعلى الضجة التى ثارت حوله. هذا بالإضافة إلى تنويه خاص عن كتاب "الأيام" الذى كتب هذا العرض مقدمة لترجمته إلى اللغة البوسنية.

ويعرفنا دوراكوفيتش برواية "البحث عن وليد مسعود" (فى الفصل الثامن) للأديب العربى جبرا إبراهيم جبرا. فيقدم لنا تعريفا موجزا بهذا الأديب وبمؤلفاته وترجماته. ويحاول دوراكوفيتش أن يوضح للقارئ تبعية هذا الأديب العربى. فهو مولود فى بيت لحم بفلسطين، وقضى طفولته بها وأكمل تعليمه بإنجلترا والولايات المتحدة ثم عاد إلى وطنه ومنه هاجر إلى العراق حيث قضى بقية حياته حتى وافته المنية. كما أشار إلى اهتمام جبرا بالرسم. وعرض فى إيجاز لمضمون الرواية المذكورة وقدم تحليلا لشخصياتها.

وبعد هذا العرض السريع لهذا الكتاب يحدونا الأمل فى أن تسد هذه الترجمة لهذا الكتاب البوسنى فراغا هائلا نستشعره فى المكتبة العربية فيما يتعلق بأدب البوسنة والهرسك، وكذلك فيما يتعلق بما كتبه المستشرقون عن أدبنا العربى.ونرى أن هذه الترجمة ستوفر للقارئ قدرا وفيرا من المعلومات الدقيقة التى ستعينه، دون شك، على فهم بعض ما يجرى على ساحة الاستشراق فى منطقة البلقان على وجه العموم، وتعرف بعض مجريات الأمور على الساحة الأدبية بالبوسنة والهرسك على وجه الخصوص.

ولكن يلزم التنويه إلى أننا قد نجد فى ثنايا كل دراسة وبين سطور كل بحث على صفحات هذا الكتاب بعض الآراء والأحكام، وخاصة فيما يتعلق بالأدب العربى، التى قد لايتفق على الإطلاق باحثونا ونقادنا مع ما جاء بها ويرون غيرها. وأيا كان الحال فقد كان دورى الأساسى هو نقل هذه الآراء والأحكام كما هى لكى نتعرفها من مصدرها المباشر ونفهمها ونقيمها فى سياقها الصحيح. ثم يجئ دور نقادنا وباحثينا لكى يصوبوها أو يعدلوها بالرد المناسب وبالأسلوب الملائم. ومما لا ريب فيه أن معرفة ما يقوله الآخرون عنا تفتح أذهاننا وتنبه وعينا إلى ما يدور بعقول الآخر وماتشتمل عليه أفكاره، وتتيح لنا فتح حوار معه على أرض ثابتة راسخة وعلى أساس معلومات مؤكدة، وتساعدنا على استنطاق مقولاته ومنطلقاته. والرأى عندى أن هذه الغايات تدخل فى نطاق الأهداف الرئيسية السامية المسكوت عنها لترجمة مثل هذه الدراسات الأدبية الرفيعة.

وماذا عن مؤلف هذا الكتاب، المستعرب أسعد دوراكوفيتش؟

من الجلى أنه كاتب وباحث له قدم راسخة فى مجال الترجمة والبحث والتأليف ومن ثم فقد ارتأينا وآثرنا، نظرا للجهود غير العادية التى قام بها هذا المستعرب البوسنى فى مجال التعريف بالأدب العربى ونظرا لتعدد وتنوع ترجماته وأبحاثه ومؤلفاته، أن نخصص له دراسة علمية فى محاولة متواضعة من جانبنا للتعريف به ولتسليط بعض الأضواء على سيرة حياته وعلى أعماله المتنوعة.

الهوامش

(١) التراث البشناقى هوالتراث الخاص بالبوسنة والهرسك. وكلمة "بشناقى" مرادفة لكلمة البوسنى المسلم. لمزيد من التفاصيل، انظر: جمال الدين سيد محمد، البشانقة – التاريخ والثقافة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧.

(٢) كان لى الشرف أن أكون أول من لفت انتباه القراء العرب عامة والقارئ المصرى على وجه الخصوص إلى هذه الظاهرة غير المألوفة وإلى المؤلفات البوسنية المدونة باللغة العربية، انظر: كتب عربية بأقلام يوغسلافية، مجلة آفاق عربية، العراق، مارس ١٩٨٥.

المستعرب البوسنى

أسعد دوراكوفيتش

أود بهذه الدراسة أن ألفت نظر الأجيال الشابة من الأدباء والباحثين إلى حقيقة جوهرية قاطعة مفادها أنه عند تعرف السيرة الذاتية للمستعرب[1] أسعد دوراكوفيتش سنجد حياته حافلة بالمثابرة والكفاح، وسنرى أيضا أنها حياة لعب فيها القدر دورا بارزا من أجل توجيهه إلى دراسة اللغة العربية والاهتمام بها وبآدابها.

وهذا يجعلنا نؤكد أنها حياة تستحق، أولا وقبل كل شىء، الغوص فى أعماق مياهها وسبر أغوارها من تعرف هذه الشخصية البوسنية الفذة، ومعرفة الأمور التى أثرت على مجريات حياتها، وتسليط بعض الأضواء على الجانب الآخر المجهول من مراحل تطورها، وعلى البيئة التى ترعرعت فيها وتنسمت منذ الصغر نسائمها الأصيلة فتأثرت بها وأثرت فيها. ومما لاريب فيه أن كل هذه الأمور كان لها تأثيرها القوى الفعال على توجهات دوراكوفيتش وعلى دراساته واهتماماته، وهى التى دفعته إلى بلوغ هذه المكانة المرموقة له ولعلمه ولبلاده.

والمستعرب دوراكوفيتش من مواليد عام ١٩٤٨ ببلدة جلافيتسا بالقرب من مدينة بوجوينو بجمهورية البوسنة والهرسك. وهو مولود فى عائلة مسلمة ومن ثم فقد كان يتحتم عليه فى طفولته المبكرة – وفقا لتقاليد المسلمين بالبوسنة والهرسك آنذاك– أن يتعلم فى الكتّاب على يد الشيخ قبل التحاقه بالمدرسة الابتدائية حروف اللغة العربية وبعض سور القرآن الكريم وبعض الأدعية حتى يتمكن من أداء شعائر الصلاة. ولاينسى دوراكوفيتش حتى الآن أن والده كان يقرأ باستمرار سورة يس فى ليلتى

الجمعة والاثنين، وكان على الصغار الإنصات بعناية لهذه القراءة. وكانت أصوات قراءة القرآن الكريم وتجويده من أول الأصوات التى طرقت مسامعه فى صغره. وبوجه عام نشأ محاطا باللغة العربية والثقافة العربية الإسلامية. ومن الطريف أنه حمل معه من ذكريات تلك الأيام وطوال سنين حياته أحد المبادئ الأساسية من مبادئ الإسلام، وهو التسامح بين مختلف الشعوب وأصحاب الديانات.

وإثر انتهائه من دراسته الابتدائية التحق بالمدرسة الثانوية الإسلامية الغازى خسرو بك بسرايفو، وهى من المدارس الإسلامية العريقة بالبوسنة. وتعتبر هذه الفترة من أهم فترات حياته؛ لأنها حددت اتجاهاته فى الحياة على نحو ما. فقد أقبل على قراءة الكتب بشغف ونهم بينما كان قرناؤه يقضون معظم أوقاتهم فى ألعاب الشباب المختلفة. ومن هنا تعرف مبكرا أعمال كبار الأدباء العالميين أمثال الإنجليزى دانيال ديفو والفرنسى جول فيرن، ثم خطوة إلى الأمام نحو عالم الأديب الروسى دوستويفسكى والنمساوى فرانز كافكا وغيرهم. وكان يفعل ذلك دون توجيه من أى أحد ومن حسن حظه أن مدير بيت الطلبة الذى كان يقيم به خلال دراسته قد لاحظ ولعه الشديد بالقراءة وبالكتب فوكل إليه مسئولية الإشراف على المكتبة. وأتاح له هذا المزيد من الفرص والإمكانيات للقراءة والاطلاع وتعرف ثقافات الآخرين.

وفى غضون هذه السنين الجميلة من الدراسة كان دوراكوفيتش، بجانب اطلاعه على مجلات الشباب، يقرأ أيضا المجلات الأدبية المعاصرة ويعترف فى الحين ذاته بأنه لم يكن يفهم الكثير من نصوصها. إلا أن هذه الكتابات الأدبية أثرت عليه تأثير السحر، فقد كان يشعر بلذة غير عادية عند قراءتها، وليس مضطرا على الدوام لفهمها. وكان حلم حياته آنذاك أن يصبح أديبا وأن يتمكن فى يوم من الأيام من إبداع وتسطير مثل هذه النصوص الأدبية ونشرها فى مثل هذه المجلات. وكانت هذه الأمنية بعيدة المنال وقتذاك من منظور الشاب دوراكوفيتش.

وكان يعيش كذلك فى مدرسة الغازى خسرو بك مع عالم اللغة العربية وما يرتبط بها من علوم دراسية. ويعترف دوراكوفيتش بأنه فى ذلك الحين لم يكن يكرس اهتماما

كبيرا لدراسة اللغة العربية ولم يكن يحبها حبا خاصا إلا أن تقديراته المدرسية لم تكن سيئة؛ لأنه كان يشعر بالمسئولية تجاه اللغة العربية ويدرك التزامه بدراستها. بيد أن اهتمامه الأول كان لايزال منصبا على الأدب وعلى مشاهدة الأفلام السينمائية.

وبعد تخرجه فى المدرسة الثانوية واجهته مشكلة مصيرية. فقد كان يريد استكمال دراسته الجامعية بأى ثمن، إلا أن والده لم يكن قادرا على تحمل نفقات تعليمه وغربته. وعلاوة على ذلك فلم يكن أمامه، وفقا لنظام التعليم السائد، إلا الالتحاق بقسم الدراسات الشرقية بكلية اللغات ببلغراد، أما هو فقد كان لايرغب إلا فى دراسة الأدب. وتوقف سنة كاملة عن الدراسة قام خلالها بإجراء محاولات عديدة للتسجيل بالكلية لدراسة الآداب، ولكنها كلها باءت بالفشل. وبدأ - مضطرا - دراسته للغة العربية وأدبها، وانتظم فى الوقت نفسه فى حضور محاضرات فى الآداب على أمل التغيير.

وفى السنة الثانية من دراسته الجامعية بكلية اللغات حدث تحول نفسى عجيب. فقد كشفت له اللغة العربية وأدبها عن صورهما البهية الجذابة. وكان هذا أولا وقبل كل شىء بفضل أساتذته المتحمسين الذين قادوه ببراعة للولوج إلى العالم الرحيب للغة العربية وأدبها الأمر الذى فتح أمامه آفاقا جديدة من المعارف وفتح شهيته للنهل منها فى حماس على الرغم من ظروفه المعيشية العسيرة للغاية؛ إذ إنه كان مضطرا لأن يتكفل بنفسه وبالإنفاق على دراسته وكان يفعل ذلك عن طريق توزيع زجاجات اللبن على المستهلكين فى ساعات الصباح الباكر. ومما لاشك فيه أن حصيلته السابقة من القراءات الأدبية قد ساعدته أيما مساعدة على الإجادة فى دراسة اللغة والأدب العربيين.

وتخرج دوراكوفيتش فى كلية اللغات بجامعة بلغراد فى عام ١٩٧٢، وقرر على الفور استكمال دراساته العليا التى أحس خلالها بسعادة لامثيل لها؛ لأنه أخذ يدرس ويتأمل الأدب العربى فى ضوء النظريات والمناهج الأوروبية للبحث الأدبى. وهو يرى أنها تجربة فريدة رائعة؛ إذ إن المعارف التى اكتسبها عن الأدب العربى أخذت تظهر فى ضوء جديد وقد تم إثراؤها بمضامين ومعانٍ جديدة. وكان موضوع رسالته

للماجستير (فى عام ١٩٧٦): آراء طه حسين فى تاريخ الأدب ونقده فى كتابه حديث الأربعاء. وفى عام ١٩٨٢ حصل على الدكتوراه وكان موضوع رسالته "نظرية الإبداع المهجرية فى الولايات المتحدة".

وقد تدرج خلال اثنتى عشرة سنة، فى الفترة منذ عام ١٩٧٦ وحتى عام ١٩٨٨، فى مختلف مناصب الكادر الجامعى بكلية الآداب فى بريشتينا بكوسوفو. ولم يحقق أمنيته بالحصول على عمل مناسب فى سرايفو إلا قبيل وقوع كارثة تفكك يوغسلافيا فى عام ١٩٩١ حيث تم اختياره للعمل فى معهد الدراسات الشرقية بسرايفو. وفى عام ١٩٩٤ تم تعيينه أستاذا بكلية الآداب بجامعة سرايفو. وهو يعمل فى الوقت الحالى أستاذا ورئيسا لقسم اللغة العربية وأدبها بكلية الآداب بجامعة سرايفو. هذا بالإضافة لكونه رئيسا للمجلس العلمى لمعهد الدراسات الشرقية بسرايفو.

ومن الطريف أنه قضى بمصر سنة دراسية (١٩٧٧-١٩٧٨) من أجل التخصص فى دراسة اللغة العربية وجمع المادة العلمية لرسالته للدكتوراة. ويحمل من إقامته بمصر أجمل الذكريات إلى درجة أنه يعتبر تواجده بالقاهرة مرحلة خاصة فى حياته. فقد كان هذا هو أول تواجد له بالعالم العربى، وتملكته حالة من الاندهاش؛ إذ إن كل المعلومات التى عرفها عن مصر من الكتب كانت مختلفة عن الواقع. كما أنه يكن أجمل المشاعر للمصريين الذين يراهم متفوقين وأعلى حضاريا، وهم متسامحون بشكل لامثيل له فى العالم وعلى استعداد دوما لتقديم المساعدة.

وتتعدد وتتنوع مجالات نشاط دوراكوفيتش بحيث تشمل الترجمة والبحث العلمى والتأليف فى مجال الأدب العربى.وله كذلك نشاط ملحوظ فى مجال التحقيق والكشف عن مكنونات التراث البوسنى المدون باللغة العربية[٢]. وبالإضافة إلى ترجماته وكتبه البحثية فهو يكتب فى عديد من المجلات الأدبية والمتخصصة فى بلاده وخارجها .وهو عضو بمركز القلم الدولى وعضو باتحاد أدباء البوسنة والهرسك وعضو بأكاديمية العلوم والفنون بالبوسنة والهرسك وعضو بأكاديمية العلوم بدمشق. وسننوه إلى عدد من الجوائز والتقديرات التى حصل عليها فى سياق عرضنا لبعض أعماله.

وفى كتابه "نظرية الإبداع المهجرية – دراسة فى أدب المهجر" الصادر فى دمشق فى عام ١٩٨٩[٣] قسم دوراكوفيتش دراسته إلى ثلاثة فصول. ويعالج فى الفصل الأول أطر ونقط انطلاق نظرية الإبداع المهجرية وزمان ومكان نشأة هذه النظرية وصداها فى الوطن العربى، ويبين ينابيعها الفلسفية ومبادئها الأساسية وتأثيرات الآداب الأجنبية عليها.

بينما فى الفصل الثانى يبحث المؤلف نظرية الإبداع المهجرية عبر التراث الأدبى ويناقش مفاهيم التراث والتقاليد والصدق الفنى والعلاقة بالطبيعة والأدب الملتزم وذاتية الأثر الأدبى والذوق الفنى والخيال وكذلك تحديد المتصوفين للخيال إلى أن يصل إلى الحديث عن العلاقة بين النقد الأدبى ونظرية الإبداع والعلاقة بين النقد والأثر، وعن إبداعية النقد.ويسهب المؤلف فى الفصل الثالث فى الحديث عن أهمية نظرية الإبداع المهجرية وموقعها فى الأدب مشيرا إلى أنه قد تم إجراء تقييمات كثيرة عن أدب المهجر.

وكان دافع المؤلف للكتابة عن نظرية الإبداع المهجرية هو اعتقاده بأنها لم تلق الكثير من الاهتمام فى دراستها وتعرف فرسانها فى مجال الإبداع الأدبى. ويعتبر هذا الكتاب دراسة جديدة من نوعها تدعمها الأدلة حول نظرية الإبداع المهجرية وحول أدب المهاجرين العرب فى الولايات المتحدة الأمريكية، وهو أدب برز بروزا رئيسيا فى فترة ما بين الحربين العالميتين.

وفى كتابه" شعر المشرق العربى فى القرن العشرين "، الصادر فى عام ١٩٩٤، ترجم دوراكوفيتش لعدد من مشاهير الشعراء العرب من مختلف بلدان المشرق العربى. ويمثل الشعر العراقى فى هذا الكتاب خمسة شعراء لهم إحدى وعشرون قصيدة وهم: عبد الوهاب البياتى وجبرا إبراهيم جبرا وبلندر الحيدرى ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب. وهناك ست عشرة قصيدة لعشرة من الشعراء الأردنيين ومنهم: خليل وإبراهيم العجلونى وحسنى فريز ومحمد القبسى وحسين زيد الكيلانى وغيرهم. والشعر الكويتى ممثل باثنتين وعشرين قصيدة لتسعة من الشعراء ومنهم: فهد العسكر ومحمد الفايز

وعلى السبتى وغيرهم. ويمثل الشعر اللبنانى ثمانى عشرة قصيدة لسبعة من الشعراء ومنهم: أدونيس وجبران خليل جبران وإيليا أبو ماضى وميخائيل نعيمة وغيرهم. ومن الشعراء الفلسطينيين: معين بسيسو ومحمود درويش وسميح القاسم. ومن الشعراء السوريين: نزار قبانى وعبد الكريم النعيم ومحمد مراد وغيرهم.

وكان المترجم دوراكوفيتش على وعى تام بأن وضع الشعر فى أطر زمنية وإقليمية أمر معقد وعسير للغاية. وواجهت المترجم مشكلة معايير اختيار الشعراء والقصائد، فانحاز دون تردد إلى المعايير الجمالية مراعيا اختيار القصائد التى ستجد قبولا طيبا لدى جمهور القراء فى بلاده.

وتعددت المؤلفات الأدبية العربية التى ترجمها دوراكوفيتش إلى اللغة البوسنية ونذكر منها: شعر المقاومة لمحمود درويش وديوان دمعة وابتسامة ثم ديوان الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران، ورواية البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا وحكاية زهرة لحنان الشيخ والأيام لطه حسين.

ومن أعماله التى تستحق وقفة خاصة ترجمته لكتاب "ألف ليلة وليلة" وصدوره عن دار نشر ليليان بسرايفو فى عام ١٩٩٩فى أربعة مجلدات ضخمة تحوى حوالى ٢٥٠٠ صفحة فى طباعة فاخرة وإخــراج فنى رفيع المستوى مما جعلها متمــيزة عن غيرها من الترجمات.

ولا يفوتنا هنا أن ننوه إلى تقدير الدوائر الثقافية الغربية لحكايات ألف ليلة وليلة واعتبارها من الآثار الأدبية الخالدة للبشرية قاطبة. وهذه المجموعة من الحكايات لها تأثيرات مباشرة وغير مباشرة على كثير من أدباء الغرب أمثال: جوته وبروست وتوماس مان وغيرهم الذين امتدحوا القيمة الفنية لهذه الحكايات ودورها فى تطور الأدب الروائى فى العالم.

وجدير بالذكر أن هذه هى أول ترجمة كاملة لهذه الحكايات مباشرة من اللغة العربية إلى اللغة البوسنية نقلا عن الطبعة المصرية (طبعة بولاق). وكانت الترجمة

الشائعة فى تلك المناطق – البوسنة والهرسك والدول المجاورة – منقولة عن الترجمة الروسية للحكايات، وهى ترجمة قديمة صادرة فى عام ١٩٢٩ وعفا عليها الزمن.

ومن الطريف أن دوراكوفيتش أنهى ترجمة الحكايات خلال خمس سنوات كاملة، فقد كان يقضى الجزء الأكبر من الليل والنهار فى عملية الترجمة تحت ضوء الشموع إبان سنوات الحرب ضد البوسنة حيث كان المعتدون الصرب يدمرون المكتبات والمؤسسات والآثار التاريخية والثقافية بسرايفو ومنحته هذه التصرفات البربرية طاقة غير عادية ووهبته لونا من المقاومة الذاتية لإنجاز هذا العمل الأدبى الضخم. ويعترف بأنه لولا الحرب لما تمكن من القيام بهذه الترجمة. فقد كان متفرغا تمام التفرغ لعملية الترجمة بسبب الحرب والحصار. وبالإضافة إلى ذلك فقد كان فى غضون عملية الترجمة يتلقى التشجيع من قبل عدد من المفكرين والمثقفين البوسنيين. ومن هنا فهو يشعر بسعادة بالغة لتمكنه من إنجاز هذا العمل فى مثل هذه الظروف العصيبة.

ويمكن القول بأن هذه الترجمة تمثل إنجازا فريدا متميزا على صعيد التعريف بالثقافة العربية فى البوسنة والهرسك والدول المجاورة لها. وارتأى كثير من النقاد أن هذه الترجمة تمثل لحظة هامة للغاية فى بلورة ونمو الهوية البوسنية الجديدة على الصعيدين الثقافى والسياسى. وكل هذه الملابسات دفعت وسائل الإعلام فى البوسنة والهرسك إلى اعتبار هذه الترجمة أهم حدث ثقافى لعام ١٩٩٩ واعتبار الدكتور دوراكوفيتش الشخصية الثقافية الأولى لنفس العام(٤).

وتم تنظيم احتفالية كبيرة بمدينة سرايفو (فى يونيو عام ١٩٩٩) بمناسبة صدور هذه الترجمة حضرها لفيف من الشخصيات السياسية والثقافية البارزة الأمر الذى أضفى عمقا ثقافيا وبعدا سياسيا جديدا على هذا الحدث، ولفت إليه الأنظار على مستوى دولة البوسنة والهرسك كلها. وفى هذا الصدد يتحتم أن نبرز كلمات الأديب جواد قراحسن الذى قال معلقا على صدور هذه الترجمة: "لايمكن تصور تحضر أية لغة من اللغات لاتوجد بها ترجمة كاملة لألف ليلة وليلة". كما لايفوتنا أن ننوه إلى تكريم الرئيس البوسنى الراحل على عزت بيجوفيتش للمترجم وللناشر.

أما كتابه "البلاغة العربية فى البوسنة" فهو تتويج لأبحاثه ودراساته العلمية فى مجال الدراسات الشرقية وفى مجال التعريف بالتراث البوسنى المكتوب باللغة العربية. ويتضمن الكتاب لأول مرة ترجمة كاملة باللغة البوسنية لكتاب أحمد بن حسن البشناقى "المفيد على الفريدة " الذى يعد تعليقا على رسالة السمرقندى التى تعتبر واحدة من أهم الرسائل فى هذا الميدان وهى مكتوبة فى القرن الخامس عشر الميلادى.

وتعد حاشية البشناقى على رسالة السمرقندى المؤلف الوحيد الذى يبحث الاستعارة الأسلوبية بين المؤلفات العديدة فى مجال علم البلاغة العربية، التى ألفها وأبدعها العلماء البوسنيون باللغة العربية فى القرون الماضية.

وعلاوة على الترجمة الدقيقة الكاملة قدم لنا دوراكوفيتش بأسلوب علمى رصين عرضا وشرحا وتعليقا على كتاب البوسنى. وأضاف تنويهات بالهوامش قدم فيها شروحه لألوان الاستعارة. وكل هذه الإضافات الثمينة والتدخلات الفاعلة أضفت على الكتاب أهمية خاصة وجعلته دراسة قيمة ومرجعا فريدا للمستعربين ولعلماء نظريات الأدب وفقه اللغة وللمهتمين بالتراث البوسنى عامة والمكتوب منه باللغة العربية بشكل خاص. وليس هناك أدنى شك فى أنه كتاب مفيد ونافع لكل هؤلاء ولغيرهم من القراء.

وقد حصل دوراكوفيتش على جائزة الشارقة للثقافة العربية لعام ٢٠٠٣ مناصفة مع الأديب المغربى بن سالم حميش. وليس من نافلة القول التنويه إلى أنه قد تم استحداث هذه الجائزة منذ عام ١٩٩٨ برعاية اليونسكو، ويتم منحها كل عامين لعالمين أحدهما من العالم العربى والثانى من خارجه من أجل المساهمة الفريدة فى دعم الثقافة العربية. وجدير بالذكر أنه كان يوجد ٥٤ مرشحا من اثنتين وثلاثين دولة.

ومما لاريب فيه أن هذه الجائزة تعد نوعا من التقدير الشخصى للمستعرب دوراكوفيتش ولسلامة توجهاته عبر مراحل حياته ولتضحياته من أجل إعلاء الثقافة العربية، وهى تمثل أيضا تقديرا موجها إلى جميع المستعربين فى البوسنة والهرسك الذين يعملون على تدعيم هويتهم وقوميتهم عن طريق دراسة تراثهم الأدبى المتنوع.

وفى عام ٢٠٠٤ صدرت ترجمته للمعلقات السبع مصحوبة بدراسة قيمة عنها فى حوالى أربعين صفحة. والحقيقة أن دوراكوفيتش تعرف مقتطفات من المعلقات خلال فترة دراسته بالجامعة. وبعد ذلك قام بتدريسها لطلبته لحقبة تزيد على العشر سنوات، أى إنه توغل فى مضمونها وتعمق فى صياغتها الشعرية. وعزم منذ ذلك الحين على ترجمتها باعتبارها أساس وأصل الأصول فى الأدب العربى الذى تأثر بها عبر قرون تطوره، ولأنه أيضا لا يمكن فهم إجماليات الأدب العربى بدون إدراكها واستيعابها. إلا أنه كان يسوف عملية الترجمة لإدراكه أنه فى حاجة إلى مزيد من الخبرة وإلى فسحة كبيرة من الوقت. هذا بالإضافة إلى رغبته فى امتلاك الأدوات الأساسية الضرورية للقيام بها، أى حصوله على الشروح اللازمة والقواميس المختلفة، ذلك أن ترجمة المعلقات تحتاج إلى اطلاع واسع وإلى مراجع لغوية متخصصة. ولما أحس بالاستعداد للخوض فى أغوارها وللسباحة فى أعماقها شرع فى القيام بذلك.

ومن الطريف أنه فى كتابه هذا يقدم المعلقات السبع فى أربع نصوص. فالنص الأول عبارة عن الترجمة الدقيقة للمعلقات من اللغة العربية إلى اللغة البوسنية مع إضافته لكثير من الحواشى من أجل التفسير والشرح وسهولة الفهم. والنص الثانى يتكون من صياغة شعرية مناسبة باللغة البوسنية للمعلقات. وفى النص الثالث يسجل النص المنطوق للمعلقات إلى ما يقابله من حروف باللغة البوسنية، وهذا أسلوب معروف لتسهيل عملية قراءة النص وحفظه. والنص الرابع هو النص المحقق للمعلقات بلغتها العربية.

وليس هناك أدنى شك فى أهمية صدور مثل هذه الترجمة باللغة البوسنية وأكبر دليل على ذلك احتفاء وسائل الإعلام البوسنية وكذلك الأوساط الأدبية بصدورها.

ومن الإنجازات الهامة فى حياة المستعرب أسعد دوراكوفيتش ترجمته لمعانى القرآن الكريم، الصادرة عن دار نشر سفيتلوست فى عام ٢٠٠٤. وهو يرى أنها قمة أعماله فى مجال الترجمة، وأنها من التحديات الهامة فى حياته. فلم يكن يعتقد أبدا أنه ستواتيه الجرأة للقيام بهذه الترجمة، بل ولم يخطر بباله من قبل الإقدام على مثل هذا العمل الجسور، خاصة وأنه كانت توجد فى البوسنة والهرسك سبع ترجمات مختلفة للقرآن الكريم، سابقة لترجمته. إلا أن إصداره لعديد من الترجمات من الأدب العربى،

قديمه وحديثه، ونجاحه فى ترجمة المعلقات بلغة بوسنية شاعرية جميلة، هذا بالإضافة إلى كتابته عدة مقالات عن بلاغة القرآن الكريم، كل هذا دفعه وشجعه على إتمام القيام بإصدار ترجمته للقرآن. وفى ظل هذه الملابسات فلايمكن لدوراكوفيتش أن يتذكر تحديدا الوقت الذى استغرقته هذه الترجمة.

وفيما يتعلق بربط معانى القرآن بمستوى التعليم الدينى الذى تلقاه المترجم، يذكردوراكوفيتش أنه درس ثمانى سنوات فى المدرسة الإسلامية (أى ما يقابل سنوات المرحلتين الابتدائية والإعدادية) بالبوسنة وأنه عن طريق القراءة والاطلاع اكتسب قدرا طيبا من العلم والمعرفة بهذا المجال. ويرى أنه ليس من الضرورى أن يكون مترجم القرآن الكريم على معرفة عميقة بأمور الدين، فالأمر يتعلق بترجمة للنص القرآنى، وليس بتفسير للقرآن. ومن الطبيعى أن الأمر فى حاجة إلى مستوى معين من المعرفة الدينية، غير أن هذا وحده لا يكفى لإصدار ترجمة للقرآن الكريم ناجحة من جميع الجوانب، بل إنه من الحتمى أن يجمع المترجم بين علوم الدين وبين شروط أخرى فى مقدمتها التمتع بذوق أدبى رفيع وبإحساس رقيق بالقيم الأدبية بشكل عام وبالقيم البلاغية للقرآن الكريم على نحو خاص. ويعترف هو نفسه بأنه يتعذر اجتماع كل هذه المواصفات فى شخص واحد.

وينوه دوراكوفيتش إلى أن كل الترجمات السابقة للقرآن أنجزها فى الأغلب رجال دين، ومن ثم فقد انعكست طبيعة دراستهم على ترجماتهم، فكانوا يركزون على الجوانب الدينية على حساب الجوانب اللغوية والجمالية والأدبية ويجتهدون فى التركيز على نقل معانى القرآن على اعتبار أن اللغة العربية القرآنية معجزة، وبالتالى فهى عسيرة على النقل إلى لغة أخرى.

غير أن دوراكوفيتش يرى أن القرآن الكريم هو كلام الله ومن ثم فهو يستحق - عن جدارة - أن يتم نقله إلى القارئ البوسنى أو إلى غيره من القراء بأفضل وأجمل أسلوب، وبلغة شاعرية تؤثر فيه بجمالياتها مثلما تؤثر اللغة العربية بطلاوتها فيمن يقرأ القرآن الكريم باللغة العربية. ومن أجل هذا بالذات اعتبر أنه من الحتمى تقديم ترجمة مختلفة عن تلك الترجمات التى قام بها رجال الدين. فسعى سعيا كبيرا إلى نقل الأساليب البلاغية الموجودة بالقرآن واجتهد فى أن يجعل القارئ البوسنى يقرأ القرآن الكريم

مستمتعا بهذه القراءة بلغته البوسنية مع فهم المعانى بطبيعة الحال. كما أنه لم يشأ أن يثقل على القارئ بالهوامش والأقواس والشروح والتوضيحات على يمين الصفحات أو بأسفلها مما يعوق انسياب وسلاسة القراءة. وإنما عند الضرورة يحيل القارئ إلى الهوامش فى ملحق صغير فى نهاية الترجمة لتوضيح بعض الأمور.

وكان من الطبيعى أن تتعرض هذه الترجمة لبعض الانتقادات، سواء فيما يتعلق بدقة الترجمة أو فيما يتعلق بتركيز المترجم على الجانب البلاغى وعلى اللغة الشاعرية(٥). وأيا كان الحال فلاشك أن الزمن والقراءة المتأنية سيكونا هما الفيصل والحكم النهائى فى تقييم هذه الترجمة.

وبكتابه "علم دراسة الشرق – العالم الخاص بالنص المقدس"، الصادر فى سرايفو فى عام ٢٠٠٧ عن دار نشر "توجرا" – حصل دوراكوفيتش على جائزة أحسن مؤلف لعام ٢٠٠٧ من اتحاد الناشرين بالبوسنة والهرسك. وباستعراض محتويات الكتاب نرى أن هدفه الأساسى هو بحث عناصر الإبداع فى الأدب العربى القديم، إلا أن هذا دفعه أيضا إلى تناول بعض الجوانب الأخرى من الروحانية الشرقية الإسلامية، وإلى التطرق إلى تلك المبادئ الإبداعية الأساسية المعروفة فى الآداب الشرقية الإسلامية التى يمتد تاريخها منذ فترة الجاهلية وإلى القرن الثامن عشر، ومن الجزيرة العربية إلى منطقة البوسنة والهرسك حيث قام كتابها وعلماؤها بإبداع العديد من المؤلفات باللغات الشرقية خلال قرون عدة.

وينوه دوراكوفيتش إلى عدم قبوله لتقسيم الأدب العربى إلى عهود وفقًا للأسر الحاكمة؛ أى إلى الأدب فى العصر الأموى وفى العصر العباسى... إلخ. وبهذا يتم – فى رأيه – إغفال أصالة الإبداع الأدبى وقيمه التى تتحقق فى المواقف الديناميكية تجاه المؤلفات الأخرى وتجاه الحقب الأدبية الأخرى، وليس تجاه الحقب السياسية.

ويشير إلى أنه من المشكلات الرئيسية التى واجهت الأدب العربى أن الباحثين والمهتمين به، سواء من العرب أو من المستشرقين، كانوا من المتخصصين فى علم الفيلولوجيا الذين كان لهم الفضل الأكبر فى الكشف عن الكثير من جوانبه اللغوية وتوضيحها، إلا أنهم لم يهتموا بقيمه الفنية، ذلك أنه لكى يتم فهم تطور الأدب العربى،

بحسبانه تقاليد لها استمراريتها، فلابد من أن يتم توضيح هذا من خلال استمرارية قيمه الإبداعية، ومن ثم فلابد من فهم هذا الأدب من داخله.

ولاشك أن من أهم استنتاجات دوراكوفيتش فى كتابه هذا أن النص القرآنى هو النص القطبى للأدب العربى بوجه عام، بغض النظر عن تطور الأدب العربى عبر مئات السنين بعد نزول القرآن الكريم. ويسهب فى تحليله بأن الأدب العربى بوجه عام والشعر على نحو خاص كانا يستلهمان القرآن الكريم فى إبداعاتهما.

ويناقش دوراكوفيتش مسألة الاستشراق فى هذا الكتاب المثير للاهتمام. ذلك أنه عن طريق استخدامه للتعبير الجديد "الأورينتلوجيا"(أى علم دراسة الشرق)، الذى عنون به كتابه هذا، يبتعد ابتعادا حاسما عن تعبير "الأورينتاليزم" (الاستشراق) بسبب ماأصاب هذا التعبير من تلوث عقائدى. وهو ما تعرض له على نحو ما فى الفصل الأول من القسم الأول من كتابنا المترجم بين أيديكم. وبذلك يريد أن يعيد الاعتبار إلى العلم، أو اللوجوس، بهدف دراسة الشرق وثقافته من داخله وليس من خارجه. وهى وجهة نظر تستحق بحثا ودراسة من جانب الباحثين العرب.

وتحت عنوان "الأسلوب باعتباره دليلا" خصص دوراكوفيتش كتابه الأخير، الصادر فى عام ٢٠٠٩ عن دار نشر توجرا، لدراسة وتحليل أسلوب النص القرآنى عن طريق المناهج الأسلوبية العصرية القادرة من جديد على تدعيمه بحسبانه نصا قطبيا للثقافة الشرقية الإسلامية، ليس بالمعنى العقائدى فحسب ولكن أيضا على صعيد القيم الأدبية. ومما لا شك فيه أن هذا الكتاب هو استكمال طبيعى للمسيرة التى بدأها دوراكوفيتش بترجمة كتابين من أمهات المؤلفات العربية (ألف ليلة وليلة والمعلقات السبع)، ودعمها بترجمة لمعانى القرآن الكريم.

وانطلق الكاتب فى بحثه للنص القرآنى من نقطتين أساسيتين. الأولى أن النص القرآنى باعتباره نصا مقدسا يختلف بطبيعة الحال اختلافا هائلا، من ناحية الأسلوب، عن النصوص غير المقدسة. وعن طريق عرضه وتحليله شدد دوراكوفيتش على أن نقاط الاختلاف هذه هامة بالنسبة لعلم الأدب تأكيدا للقيم الأدبية والجمالية للنص القرآنى، كما هى هامة كذلك بالنسبة للتفسيرات الدينية المختلفة.

والنقطة الثانية اهتمام النص القرآنى باثبات قضاياه بالحجج والأدلة بأسلوب أدبى رفيع. وهذا تميز فريد للقرآن وتأكيد بأنه منزل من لدن حكيم عليم. وهذا فى الأساس هو ما دفع المؤلف إلى عنونة كتابه بعنوان: "الأسلوب باعتباره دليلا". وليس هناك أدنى شك فى أن القارئ البوسنى لهذا الكتاب بعقل متفتح مستنير سيشعر بسعادة الاكتشاف الفكرى والفهم العميق لأسلوب القرآن الكريم. وهى مهمة - حسب رأيى- قد نجح فيها الكاتب أيما نجاح على الرغم من وعورة دروبها وصعوبة مسالكها.

ولم ينس دوراكوفيتش فى ثنايا هذه الدراسة المستفيضة أن يشير إلى الآراء الضالة والمضللة للمستشرقين فيما يتعلق بالقيم الأدبية للنص القرآنى.

وتحت الطبع فى الوقت الحالى كتاب جديد لدوراكوفيتش بعنوان"السيرة الذاتية الروحية". وكما هو واضح من العنوان فهذه سيرة ذاتية للمؤلف ركز فيها على الجوانب الروحية والثقافية وعلى الأحداث الهامة وعلى التحولات الفاصلة فى مسيرة حياته، وذلك بدءا من الحديث عن طفولته ونشأته وعن أول اتصال له بالديانة الإسلامية. ثم يتحدث عن تعليمه الأولى فى مدرسة الغازى خسرو بك الإسلامية فى سرايفو. ويتطرق إلى دراسته للغة العربية مضطرا فى جامعة بلغراد؛ لأنه كان يتوق إلى دراسة الأدب اليوغسلافى.

وفى اعتقادى أن هذا الكتاب سيثير عاصفة من التعليقات بسبب التفصيلات الواردة به، ولأن المؤلف كان فى غاية الصراحة والوضوح فى حديثه عن سيرته الذاتية.

وبعد فقد كانت هذه لمحة لتسليط الأضواء على شخصية المستعرب أسعد دوراكوفيتش، عاشق اللغة العربية وآدابها، وعلى أعماله المختلفة التى تنبئ عن شخصية علمية وأدبية فذة تستحق كل التقدير والاحترام.

الهوامـــش

(١) أعرب دوراكوفيتش فى أكثر من مرة عن تفضيله لاستخدام كلمة "مستعرب" بدلا من كلمة "مستشرق" نظرا لأنه يرى أن الكلمة الأخيرة قد أصبحت تحمل أصداء ومردودات سلبية. انظر: مجلة البعث الإسلامى، ١٩٩٦، عدد ٥٨٩، ص ١٤-١٥.

(٢) لمزيد من التفاصيل عن التراث البوسنى المدون باللغة العربية انظر: للمترجم، البوسنة والهرسك، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٢، ص١٨٧ وما بعدها.

(٣) لم تصدر الطبعة البوسنية لهذا الكتاب إلا فى عام ١٩٩٧ فى سرايفو.

(٤) مجلة ليليان، سرايفو، ١٩٩٩/١٢/٢٧، ص٤٢-٤٣.

(٥) يوسف راميتش، تراجم القرآن فى البوسنة، كونكتوم، سرايفو، ٢٠١٠.

تمهيد

تعبر النصوص الموجودة بهذا الكتاب - المدونة خلال فترة زمنية مديدة- عن جهدى المستمر لأن أقوم بتقييم للجزء المتاح من التراث الأدبى البشناقى المسجل باللغات الشرقية، وأيضا لذلك الجزء من الأدب العربى الذى يبدو لى مميزا ويمكن فى نفس الحين إدراكه من بين الكم الوفير بلا حدود من المؤلفات. والنصوص مقسمة إلى مجموعتين (مجموعة مخصصة للتراث البشناقى، والمجموعة الثانية مخصصة للأدب العربى)، ولكن تربط بين هاتين المجموعتين عدة حقائق متينة.

أولا، تنتمى المجموعتان إلى دائرة حضارية ثقافية واحدة، الدائرة الشرقية الإسلامية. ويمكن - عن صواب - وضع المجموعتين ضمن التاريخ الأدبى والثقافى لهذه الدائرة.

ثانيا، لم يحصل كل من التراث البشناقى والأدب العربى حتى اليوم على تاريخه أو على التاريخ الخاص به للأدب بحسبانه نظاما للقيم؛ إذ إنه قد تم ترتيب التقاليد الأدبية الضخمة ترتيبا غير جوهرى تماما وغير مترابط تقريبا: لقد جرى تنظيمها حصريا وفقا للحقب الاجتماعية السياسية. فلم يتم بعد، مهما بدا هذا مثيرا للعجب، إعداد تاريخ للأدب يقوم بشكل جوهرى بتقييم للتقاليد بحسبانها منظومة حية للقيم. وذلك الذى لايزال موجودا لدينا فى الأبحاث وفى تقديم الأدب العربى - وعلى وجه الخصوص فى تقديم الأدب الكلاسيكى بالمعنى الزمنى وليس بالمعنى المتعلق بالتقييم أيضا - هو ترتيب آلى تقريبا لتطور المؤلفين بسيرهم الذاتية أولا وبعد ذلك لتطور مؤلفاتهم أيضا.

ويبتعد التراث البشناقى باللغات الشرقية أيضا عن حصوله على المكانة المناسبة فى تاريخ الأدب: فهو لايزال فى مرحلة البحث الفيلولوجى القائم على المذهب الوضعى وتسجيل الحقائق، وهو بحث حتمى بالفعل، ولكن لابد فى النهاية من أن يتم التغلب عليه

بتلك الكيفية التى تتبدل بها بالضرورة العروض التاريخية للأدب فى تسجيل تاريخ الأدب خلال مرحلة النضوج المبكر. وأعتقد أنه بدون هذا ليس من الممكن وجود تاريخ صحيح للأدب البشناقى على وجه العموم.

ثالثا، نظرا لأن كلاً من التراث البشناقى باللغات الشرقية وتطور الأدب العربى ليس له تاريخه الأدبى الخاص به، فهما يشكلان للوهلة الأولى وحدتين كاملتين منفصلتين. إلا أنه، وفقا لمعلوماتى، فبالذات التاريخ الصحيح الذى سيهتم على وجه الخصوص بتاريخ الأجناس والأشكال والموضوعات وماشابه ذلك - سيبين بشكل نهائى كيف أن هاتين المجموعتين تتبعان نظاما مفرطا فى القومية، وكيف أنه من اللازم وضعهما من ناحية التقييم فى نطاق تاريخ للأدب لايمكن أن تفلت منه ولا العناصر الهامة للأدبين العثمانى والفارسى القديمين.

ونظرا لاشتغالى طوال حياتى العاملة بالأدب العربى، وفى السنوات الأخيرة بالتراث البشناقى المدون باللغات الشرقية أيضا، فإنى أشعر بنوع من الإحباط العلمى بسبب حقيقة غياب التاريخ العربى للأدب، الأدب الذى يتواجد توجدا هزيلا فى العروض الوضعية للكتب، والذى يواجه باستمرار إنكارا فى العصر الحديث فى صورة وقائع سياسية نسميها بمجموعة من الدول المستقلة. ويصاحبنى نفس الشعور؛ لأننى أعلم أن البحث فى التراث البشناقى المكتوب باللغات الشرقية لم يصل بعد إلى المرحلة التى تتيح كتابة تاريخ لهذا الأدب، غير أنه يبدو لى أنه لايوجد حتى الاستعداد الكافى من أجل تجاوز هذه المرحلة.

إن آداب الدائرة الشرقية الإسلامية (الآداب العربية والتركية والفارسية والبشناقية باللغات الشرقية)، فى حقبتها الكلاسيكية، تتسم بعالمية حقيقية تماما، وبالقيام بمهمة جمالية وشاعرية، وبتذبذب متعلق بالمنظومة فوق القومية وفوق الإقليمية التى من اللازم تعليله فى التطور التاريخى. ويهدف هذا الكتاب إلى المشاركة مشاركة متواضعة فى الأعمال التمهيدية لتحقيق هذا الهدف الكبير.

القسم الأول

التراث الأدبى

فى البوسنة والهرسك

الفصل الأول

الاستشراق - المشكلات والمناهج والمسميات(*)

مشكلة تسمية الاستشراق الذى يمثل فى الواقع مجموعة من العلوم، لم يتم فرضها من الخارج وليست تعبيرا عن التعسف، بل نبعت من ذات وجود الاستشراق، من مهامه ومنهجه، ومن موقفه المركب للغاية تجاه موضوع البحث. وتتضمن دراسة مستقبل الاستشراق التحليل النقدى لآماده التى تثير الالتباس على نحو لابأس به على الصعيدين العلمى والعقائدى لدرجة أن مسألة التسمية تفرض نفسها بالدرجة التى فيها مفهوم الاستشراق، خلال تطوره لعديد من القرون، كان يشمل مجموعة من المجهودات والمؤسسات العلمية التى تم وضعها فى خدمة عقائد معينة. وبعبارة أخرى فإن مشكلة التسمية أصبحت بمرور الزمن لاتنفصل عن المنهج وعن النتائج البحثية.

ويؤيد أيضا وجود مشكلة خطيرة فيما يتعلق بالاستشراق - أنه كانت تجرى فى غضون العدة عقود الأخيرة فى العالم مناقشات حية عن الاستشراق، أو عن الدراسات الاستشراقية(1)، الذى لاتقبل براءته العقائدية الشك وفقا لرأى عدد أو فئة من الباحثين، بينما يعيد باحثون آخرون النظر بطريقة فى غاية الانتقاد ولأسباب معقولة فيما يسمى بالدراسات الاستشراقية المعيارية وهم يكتشفون فيها موقفا مستترا تقريبا

(*) تم نشر هذه الدراسة لأول مرة فى: مجلة علامات الزمن، معهد ابن سينا للبحث العلمى، العدد٩-١٠، سرايفو، ٢٠٠٠، ص ٢٧٥-٢٩٤.

لهيمنة ثقافية حضارية من جانب الباحثين تجاه موضوع البحث. ومتن هام للغاية فى هذا المجال هو ذلك النص المكتوب بقلم أنور عبد الملك المنشور فى عام ١٩٦٣ بعنوان "الاستشراق فى أزمة"(٢). وتبعه نص ذو نبرة جدلية للمستعرب الإيطالى المشهور فرانشيسكو جابرييلى تحت عنوان "دفاع عن الاستشراق"، وهو يمثل دفاعا جريئا جرأة نادرة عن الاستشراق الأوروبى التقليدى(٣). وبعد هذه المواجهة الحادة بين وجهات النظر والتقديرات بشأن الاستشراق الأوروبى تم نشر عدة نصوص ذات أدلة مقنعة تقريبا، بينما ظهر فى عام ١٩٧٨ واحد من أهم الأبحاث فى تاريخ الدراسات الاستشراقية وهو كتاب" الاستشراق" لإدوارد سعيد الأستاذ بجامعة كولمبيا الذى أوضح بشدة الأساليب والنتائج السلبية للاستشراق مثيرا ردود فعل إيجابية أو سلبية من جانب المستشرقين فى جميع أنحاء العالم(٤). وبعد كتاب إدوارد سعيد "الاستشراق" القائم على أسس علمية والمدعم بالأدلة على نحو واسع لم يعد شيء فى الاستشراق كما كان من قبل مطلقا، أو - كما عبر ألبرت حورانى فى عام ١٩٩٢ قائلا: هذا الكتاب جعل من المستحيل تقريبا استخدام مفهوم "الاستشراق" بالمعنى المحايد للكلمة(٥).

وفى منطقة يوغسلافيا سابقا (كانت تمثل وحدة كاملة معينة فى هذا الحقل أيضا) قبيل ما يقرب من عشرين عاما كان يبدو أنه سيحدث تطوير لنقاش أكاديمى عن مسائل الاستشراق، وهو نقاش تم استهلاله خلال لقاءات تم عقدها فى بلغراد بين المستعربين على مستوى أقسام الكليات، ومن خلال تبادل العديد من الأبحاث الجدلية مع داركو تاناسكوفيتش المدافع عن الاستشراق التقليدى(٦). غير أن هذه المبادرة لم تلق قبولا فى دوائر المستشرقين عندنا بالبوسنة والهرسك(٧)، باستثناء بحث أو بحثين لراده بوجوفيتش(٨)، وبحث لحارث سيلاجيتش(٩)، وكذلك بحث لياسنا شاميتش(١٠). والبحث الأخير تم استبعاده باعتبار أنه غير هام حقيقة بسبب نبرته العاطفية بدلا من الإثبات بالأدلة.

وعلى مستوى التعريف نؤكد أن الاستشراق بالمعنى الأكثر شمولا هو التعرف العلمى إلى الشرق. وقام أدهم بلبلوفيتش فى عام ١٩٥٣ بتعريف مفهوم الاستشراق على النحو التالى:

"الاستشراق هو مجموعة من كل العلوم اللازمة للتعرف إلى الشرق(...)؛ والاستشراق هو كل علم عن شعوب الشرق(...)، ولغاتها وتاريخها وجغرافية بلادها وثقافاتها وعلومها وفنونها وفلسفتها وتنظيماتها الاجتماعية والسياسية، وجميع إنجازات تلك الشعوب على وجه العموم"(١١).

وبالبقاء عند مستوى التعريف يمكننا ملاحظة أن السبب الأول لإثارة الجدل العلمى فى العصر الحديث بشأن الاستشراق يستند إلى الشمول الضخم للغاية للمفهوم، وإلى التطبيق غير المناسب للتخصص المحدود فى الوقت الراهن. وهذا الشمول هو أحد السببين اللذين من أجلهما لا يحب المتخصصون فى العصر الحديث تسميتهم بالمستشرقين، بل يفضلون استخدام مسميات: المستعرب، متخصص فى الدراسات التركية، متخصص فى الدراسات الفارسية، متخصص فى الدراسات العثمانية... الخ. والسبب الثانى لتجنب هذا المسمى يوجد فى مقاومة التلوث الأيديولوجى للاستشراق. وهو موضوع هذا العرض. ولكن من الضرورى أن نشدد على الفور على أن للاستشراق أفضال هامة فى مجال العلم، ومن ثم فلايمكن نبذ نتائجه كلية. إلا أن هذه الأفضال لاتستطيع أن تمحو الأساليب السلبية المسيطرة فى التاريخ المتميز للاستشراق باعتباره - بدءا من التأسيس المنظم فى مجلس الرهبان من أجل دراسة اللغة العربية فى عام ١٢٧٦ م. فى ميرامار، مرورا باختلاطه الشديد مع الاستعمار الفرنسى البريطانى، وانتهاء بالاستشراق الأمريكى المعاصر الذى تم اختزاله من علم فيلولوجى رحيب فيما سبق إلى برجماتية فظة(١٢).

وبإلقاء نظرة بوجه عام وعلى الصعيد التاريخى، فإن الاستشراق لم ينجح فى مراجعة الأهداف الأساسية التى وضعها له الكاتولونى لول - وهو أول أوروبى كان يعمل لتطوير الدراسات الشرقية "بحسبانها وسيلة للحملة الصليبية السلمية التى يحل فيها الإقناع محل القوة"(١٣). ومن أجل هذا الغرض قام بتأسيس مجلس الرهبان لدراسة اللغة العربية، وبفضل تأثيره تم فى عام ١٣١٢ م. أيضًا افتتاح قسم للغة العربية فى باريس(١٤). وهكذا تم وضع أسس العلم الذى كان هدفه الرئيسى خلال كل

هذه القرون هو تعرف أحد أجزاء العالم الذى نتيجة لتصادف ظروف غاية فى التباين تحدد على أنه مناوئ للعالم الذى يتطور فيه الاستشراق. ويكمن فى جوهر هذا الميل لتعرفه الإمساك بزمام الوسائل والأساليب بغرض السيطرة على هذا الجزء من العالم ووضعه تحت الرقابة وإدراجه فى مجال "الاستعمار الروحى والإمبريالية"(١٥). وللأسف فإن الاستشراق على وجه العموم نجح فى البقاء على هوامش تلك الاتصالات الرائعة والتاريخية المصيرية بين الحضارات التى تم تحقيقها عن طريق الأندلس وصقلية الإسلاميتين، وأثرت تأثيرا جوهريا على ظهور النهضة فى أوروبا(١٦). وبعد ذلك كان تطور الاستشراق متناسقا مع التوغلات الإمبريالية لبريطانيا وفرنسا فى دول شمال إفريقيا والشرق الأوسط، بحيث إن الانطلاق الكامل للاستشراق يتزامن، وليس هذا بمحض الصدفة، مع أعظم نفوذ إمبريالى لهذه الدول. وبعبارة أدق فقد بدأ مع غزو نابليون لمصر (فى عام ١٧٩٨) التكوين المكثف للبيئة الإمبريالية الرئيسية مع تعضيد ناجح للغاية من جانب الاستشراق. وتتمثل قمة السخرية وفى الوقت نفسه النجاح الكامل للاستشراق فى أن جميع الدراسات الشرقية المعيارية تحدد بالذات عام غزو نابليون بحسبانه بداية للنهضة العربية الإسلامية. ويكتمل انتصار الاستشراق بأنه تم تحت رعاية عدد من الباحثين العرب تقبل الخدعة الاستشراقية بشأن النهضة، أى إقامة علاقة متينة للعلة والمعلول بين النهضة وبين الغزو الإمبريالى بشكل بارز، وهكذا فى النهاية تؤدى مهمتها على نحو فريد تلك الآلية الأيديولوجية التى يسميها إدوارد سعيد "بشرقنة الشرق." إن التأكيد الاستشراقى بأن النهضة العربية الإسلامية راجعة إلى الغزو الإمبريالى يستحق المزيد من التفاصيل فى القسم الثانى من هذا الكتاب.

وسأتوقف هنا عند نص "الدفاع عن الاستشراق" لفرانشيسكو جابرييلى، وهو ما يوجد له كثير من الأسباب. أولا، تقوم سمعة جابرييلى فى الاستشراق الأوروبى على نظام مؤسساتى. ثانيا، يعد جابرييلى نموذجا للاستشراق الأوروبى التقليدى، ومن أجل هذا فهو يشعر بأنه مدعو لأن يكتب متونا للدفاع عنه. ثالثا، فقد قام بتقديم جابرييلى بهذا النص وبكتابه (تاريخ) "الأدب العربى" إلى الرأى العام عندنا فى البوسنة والهرسك فى ترجمة باللغة الصربية، المستشرق البلغرادى داركو تاناسكوفيتش بصفته

مدافعا عن دفاع جابرييلى، أو بصفته ممثلا واسع المعرفة للاستشراق التقليدى، صاحب التأثير فى يوغسلافيا سابقا، ولكن أيضا فى الجزء المشرق من الشرق(١٧).

وفى جدال أكاديمى مع متن أنور عبد الملك "الاستشراق فى أزمة" وبعد إقراره فى قلق بأنهم يتهمون الاستشراق بأنه كان معاونا للاستعمار، يقدم جابرييلى فى نفس النص تعريفا للمستشرق ولمجال موضوعاته بأسلوب يكشف للقارئ المتمعن انحياز الباحث أو غياب الحياد، بل ويفشى العواطف السلبية تجاه مادة الأبحاث الاستشراقية التى تحولت إلى غرابة إضافية، متدنية فى الاختلاف الذى لايمكن السيطرة عليه، غير جديرة جوهريا بالاندماج فى التباين النهائى غير الإنسانى تقريبا.

ولننظر إلى هذا التأكيد الاستشراقى على التباين:

"كان المستشرق، وهو كذلك فى الوقت الحاضر(...) باحثا انتقى موضوعًا لجهوده مجالا من أكثر مجالات المعرفة بعدا من ناحية المكان والزمان، وهو فى الغالب مجال ناء أيضا على الصعيدين المكانى والزمانى، حافل بالعوائق: بلغات وكتابات غير مفهومة وبديانات وفلسفات وآداب متباينة، بحيث يختلف اختلافا تاما عن المسار الرئيسى للتقاليد الغربية الكلاسيكية(١٨)".

وهذا النص الموجز للغاية جدير بأن يقدم الجوهر الخالص للاستشراق التقليدى بحسبانه علما يتأسس على إقامة مسافة تجاه الموضوع، وبعبارة أفضل يتأسس على إقامة مسافات متعددة لايتم السعى إلى اجتيازها، بل هدف الاستشراق هو العكس بالذات - وهكذا يُستنتج من هذه الفقرة التى يمكن تدعيمها بمجموعة من المؤلفين والاستشهادات الأخرى - هو الكشف عن هذه الاختلافات وتأكيدها بالضبط وهى على هذا النحو، والحفاظ على عالم الشرق بأكمله - مع استمرار إبراز الاختلاف - على مسافة مضمونة من الدهشة وفى حالة من التباين الذى لايمكن التغلب عليه. والمستشرق يبحث فى شىء بعيد بكل طريقة: مكانيا وزمانيا، يبحث فى شىء "مرصع" بجميع "العقبات" المحتملة. ومجال موضوعاته - وهو فى الواقع دائرة ثقافية كاملة - غامض وناء على نحو يبعث على اليأس، والمستشرق ينبغى أن يبرهن على هذا بالضبط.

وبعد هذا التأكيد الاستشراقى على البعد الكامل وغير الممكن تجاوزه بشكل جوهرى للعالم الشرقى، تأتى النقطة الأساسية المعرب عنها بالوسائل الأسلوبية التى تحدد تباين الشرق بأنه نهائى، وفى هذا الصدد يكشف المؤلف حتى عن عواطف معينة أيضا. ذلك أن كل هذا العالم النائى والغامض هو فى إدراك المستشرق "مختلف، بحيث لايمكن أن يكون أكثر اختلافا من هذا، عن المسار الرئيسى للتقاليد الغربية الكلاسيكية"[١٩].

ومن الجلى هنا أن المركزية الأوروبية تظهر باعتبارها اللب الخالص للاستشراق: ويتأكد الاختلاف فيه من ناحية موقفه تجاه قيم التقاليد الغربية التى تتحدد بحسبانها متفوقة وعالمية. وكل اختلاف فى الموقف تجاه التقاليد الغربية يتأكد على أنه انحراف عن أعظم القيم ويتحدد بحسبانه دونية. وبناء عليه فالمصيبة مع الاستشراق تتمثل فى أنه عن طريق المسلمات المنهجية الأساسية يقوم بتدعيم المركزية الأوروبية فى مواجهة قيم الدائرة الشرقية وفى أنه يؤدى مهمته باعتبارها واحدة من أهم آليات هيمنة الثقافة الأوروبية التى تنتشر خارج أوروبا أيضا. ومن أجل هذا فإن الحملات الإمبريالية والاستعمار من ناحية والاستشراق، من ناحية أخرى، كانوا حلفاء طبيعيين، وفى حقبة ما بعد الاستعمار ظل الاستشراق شكلاً لا يقهر للهيمنة، وقوة ينبغى بأسلوب متميز أن تحل محل الاستعمار الذى "وفقًا للاستحقاق مات وتم دفنه"[٢٠].

وفى كتاب فرانشيسكو جابرييلى الذى أخذته بهذه المناسبة بحسبانه ممثلا للاستشراق الأوروبى، يمكن دون جهد متابعة كيف أن البحث الاستشراقى للشرق باعتباره شيئا مختلفا وأقل شأنا على صعيد الحضارة والقيم - يحتفظ بكل هذا العالم متواجدا على ذلك الجانب الآخر من القيم الأوروبية.

ولدى تقديمه للأدب العربى أكد هذا المؤلف أن الأدب العربى يتميز "بعدم القدرة على تنظيم رؤى عاطفية وخيالية داخل وحدة كلية مترابطة ترابطا منطقيا "، و"بغياب الكبح الإغريقى الرومانى للفن"[٢١]." ومن العبث البحث فى الشعر العربى عن بنية مكثفة للشعر الغربى الكلاسيكى أو الحديث"[٢٢]، ويخلص إلى أن مجمل هذه الثقافة "ثقافة المسلمين مغرمة بالتأليف"[٢٣].

وعند حديثه عن القرآن الكريم يحدده المؤلف على أنه الكتاب "الأصعب على الفهم بالنسبة لإنسان العصر فى الغرب"[٢٤]، والقرآن "فقير روحيا وبدائى ومرتبك فى التعبير، ومتخبط فى التتابع الفعلى، وموجز وبصراحة ممل"[٢٥]، ثم يخلص إلى استنتاج بأن القرآن كان "الضياء والقائد لجزء كبير من البشرية"[٢٦]. وتبرز هنا بروزا فريدا الطبيعة الأيديولوجية للاستشراق الأوروبى: فجزء كبير من البشرية يأخذ لضيائه وقيادته الكتاب الموصوف توا بمجموعة من الصفات السلبية، وبالطبع يتم إبعاد هذا الجزء من البشرية خارج الدائرة الحضارية للمؤلف، باعتباره شريكا وطرفا لايليق فى الحديث؛ نظرا لأنه حامل لجميع الصفات المنسوبة للقرآن، وبالتالى بحسبانه مجرد موضوع لبحث المتخصصين فى الاستشراق.

وطبعا لم يقم جابرييلى فحسب بتطوير مثل هذا الموقف تجاه مادة البحث، وإنما قامت بذلك أيضا مجموعة كاملة من المستشرقين الآخرين. ومن المهم الأخذ فى الاعتبار أن هؤلاء كانوا، أو أنهم فى الوقت الحالى على وجه العموم، هم أهم الأسماء فى هذا الحقل، وأن مرجعيتهم كذلك لها ارتباط مباشر للعلة والمعلول بعقائد المركزية الأوروبية التى تتم العناية بها تحت رعاية الاستشراق. وعلى سبيل المثال فإن هاملتون ألكسندر جب، الأستاذ المشهور بجامعة أكسفورد، الذى أيضا بصفته مديرا لمركز هارفارد لدراسات الشرق الأوسط كان له تأثيرقوى، توصل إلى استنتاج على أساس أبحاثه لسنوات مديدة بأن "السخط هو أساس الأخلاق والثقافة الإسلاميتين"[٢٧].

وكتب جوستاف فون جرونباووم، الذى قبيل ظهور الفاشية هرب إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث بحسبانه مستشرقا صاحب تأثير كان يوزع المنح على عدد كبير من الباحثين، كتب أن الإسلام لا إنسانى وغير جدير بالتقدم وبمعرفة الذات، وأنه غير مبدع وغير علمى ودكتاتورى[٢٨]، ووفقا لاعتقاده فالحضارة الإسلامية تقوم على الاقتباس المتجرد من المبادئ بمعرفة المسلمين من الحضارات اليهودية المسيحية والهيلينية والنمساوية الهنغارية[٢٩] (نقلا دون تعديل).

ويزعم فى الوقت الحالى برنارد لويس الموجود على قيد الحياة وصاحب التأثير الكبير، وكتبه مترجمة عندنا أيضا فى البوسنة والهرسك[٣٠]، يزعم أن "الإسلام ظاهرة غوغائية أو جماهيرية بشكل لاعقلانى، وهو يحكم المسلمين بقوة الهوى والفطرة والأحقاد غير المتحضرة"[٣١]، ومن ثم فإن هذا المستشرق يحذر الغرب بالاحتراس من "العالم الإسلامى الساخط وغير الديمقراطى والعنيف بالفطرة"[٣٢].

ويمكن إيراد الكثير جدا من أمثال هذه النماذج وهؤلاء الممثلين، ولكن فى هذه المناسبة يكفى هؤلاء أيضا؛ لأننى لم آخذهم مصادفة، بل باعتبارهم مستشرقين أصحاب تأثير، وتأثيرهم أشد إلى حد كبير من فيليب حتى أو من براونس من جامعة برنستون على سبيل المثال.

وفى تحليل للموقف الاستشراقى تجاه الشرق، أى تجاه الحضارة الشرقية الإسلامية، ألاحظ على المستوى الأول وضــع العــالم الشرقى فى الجانب المختلف والتعليل بأنه، فى الحقيقة، من مواقع المركزية الأوروبية كذلك، يستحيل تجاوز هذه الاختلافات، وإنما المخرج الوحيد هو أن يتكيف الشرق مع معايير الثقافة الأوروبية وأن يتقبلها، أى أن يستسلم لهيمنة هذه الثقافة إذا كان لايريد أن يظل فى عداء معها – باعتباره همجية آسيوية -[٣٣].

ولدى متابعتى للتطور التاريخى للاستشراق لاحظت أنه يسعى إلى إثبات أن الشرق ليس بقادر على معرفة ذاته، وعلى توضيح قيمه الخاصة، وأنه على وجه العموم ليس بإمكانه أن يقدم ذاته بنفسه. ولأجل هذا يتواجد المستشرقون: إنهم أولئك الذين يتقدمون بحسبانهم أكثر المطلوبين لتعرف الشرق ولتوضيحه وتقييمه ولكى يقدموه – فى نهاية الأمر – لذات نفسه. وإذا أخذنا فى اعتبارنا فى هذا الصدد مواقع المركزية الأوروبية التى ينطلق منها الاستشراق، فمن المفهوم أنه سيتم تقديم الشرق فى صورة أدنى عن الغرب، إلا أن الهدف النهائى للاستشراق الذى يجرى الحديث عنه هنا هو أن يُفْرَض على الشرق كذلك مثل هذا الوعى عن نفسه. وهنا تبدأ تلك العملية غير المألوفة والمهلكة التى يسميها إدوارد سعيد بشرقنة الشرق.

وتصعب إمكانية استشفاف الأشكال الأكثر تعقيدا لهذا الملمح الاستشراقي. وحقيقة لقد تمت شرقنة الشرق بدرجة كبيرة، إنه مستهلك لا يشبع للثقافة الغربية، وليس فحسب للتكنولوجيا الغربية. ومن الجلي تماما إحساس الشرق بالحرج أمام إنجازات تاريخه الثقافي بسبب انحراف قيمة عن المعايير الغربية التي أصبحت هي المعايير العامة.

ومن أجل توضيح عملية شرقنة الشرق باعتبارها الغاية النهائية للاستشراق سنشير فحسب إلى مثالين.

تتحدث جميع كتب التاريخ بالغرب - الكتب العامة والأدبية - عن نهضة عربية تحت التأثير الحصري لأوروبا وتربط - بشكل مثير للدهشة ومستمر - بين هذه النهضة وبين غزو نابليون لمصر. وهذا يمكن أن يكون أقصى أمد للموقف الاستشراقي تجاه الشرق. فهيمنة الحضارة الأوروبية تنتصر هنا؛ لأنها - فعلا نهضة في دائرة حضارية أخرى - في الواقع في دائرة حضارية متباينة تتماثل مع الاستهلاك الجماهيري للثقافة الأوروبية، ومع استعارة المعايير الثقافية والعلم والتكنولوجيا الأوروبية. وفي هذا الصدد يتم عن عمد إغفال أنه أمر أساسي بالنسبة "للنهضة الأصلية " (إذا كان من الممكن استخدام مثل هذا التعبير) موقف النهضة تجاه التقاليد الذاتية الذي يمكن أن يكون قد تم استهلاله فحسب عن طريق عناصر خارجية. وفي حقيقة الأمر يتناقض الإنكار الاستشراقي الصلب والجلي لقدرة الشرق على معرفة نفسه مع المزاعم بشأن نهضته، وهذا هو التضاد في الأمر بذاته. إن النهضة تنجم بالضرورة عن معرفة الذات، أو هي بالفعل معرفة الذات. وبناء عليه فالشرق يتيقن بنفسه من النهضة التي يعيشها، وهي في الحقيقة ليست كذلك، وهذه هي الخدعة غير القياسية للاستشراق؛ لأن مثل هذا التقديم لتاريخ الشرق يقوده إلى موقف محدد تجاه هيمنة الثقافة الأوروبية[٣٤]. ومن ناحية أخرى، أميل إلى النظر إلى هذا الأمر على أنه تلألؤ الوهم عن النهضة؛ إذ إنه بالنسبة لي يتم بغاية الجدية طرح السؤال التالي: هل لا يزال العالم العربي يعيش النهضة، وهل عاشها على وجه العموم بذلك المعنى وبتلك الإثارة التي تظهر بها النهضة في أوروبا؟ وموعد وظهور النهضة اللتان تتحدث عنهما كتب

التاريخ المذكورة هما بداية عصر الاستعمار وليسا بداية النهضة؛ بداية الثورة التقنية وليسا التدعيم النهضوى لاتقاليد. ويبـدو لى أنه من الصـواب إبراز السؤال التالى: هل يوشك الغليان النهضوى على الحدوث بالعالم العربى الإسلامى؟

والمثال الثانى للشرقنة الناجحة للغاية للشرق يمكن أن يقدمه اسم من الأسماء المعروفة فى مجال الثقافة العربية بالقرن العشرين - وهو المصرى طه حسين. ففى عام ١٩٣٦ أعلن أن الثقافة العربية الحديثة أوروبية. وطه حسين على صواب تماما، وهو هكذا بقوة الخبير والمرجعى يشير إلى هوية الصفوة الثقـافية العربية التى كان هو على وجه التحديد واحدا من أعمدتها. ولكن فيما يتعلق بهـذا ينبغى ذكر بعض الحقائق الإضافية حتى يتم توضيح هوية هذه الصفوة وهوية طه حسين بحسبانه أبرز عضو بها.

ذلك أن طه حـسين ارتوى، مـثل قليل من العـرب، ارتواء لايطفـأ من ينابيع الاستشراق الأوروبى التقليدى؛ فقد ابتعد فى تعليمه فى استنكاف عن جامعة الأزهر المصرية (التى أقيمت فى القرن العاشر الميلادى)، لكى يستمع فى إعجاب إلى محاضرات المستشرقين، ومنهم الإيطالى نالينو، ثم نال أيضا شهادة الدكتوراة من جامعة السوربون. وطه حسين لم يفلح فى التغلب على التناقض بين نظامى التعليم وبين التقاليد فى البلدين. وتم الإعلان عن الشهرة الدولية لطه حسين فى تلك اللحظة التى أنكر فيها، تحت التأثير البيّن للمستشرقين، فى أحد الكتيبات إنكارا حاسما وجود حقبة كاملة من الأدب العربى كان العرب يتباهون بها فى اعتزاز لايقاس[٣٥]. وكانت بعض المؤلفات الأخرى لطه حسين ماضية على نفس الدرب[٣٦]. وأحس المستشرقون بأنهم مدينون لطه حسين فرفعوه إلى مستوى المرجعية العليا فى مجال الثقافة والأدب، وتقبل الشرق هذه المرجعية من خلال عملية الشرقنة. وينبغى القول بأن الأعمال الكاملة لطه حسين ليست غير هامة، ولكنها لاتتناسب مع الصيت الدولى للمؤلف، والفضل فى هذا يعود إلى الاستشراق[٣٧]. فقد حصل المستشرقون على تأييد قـوى من جـانب طه حسين؛ لأنه ساعد على "هيمنة الأفكار الأوروبية عن الشرق"[٣٨].

وبناء عليه فإن الاستشراق، من وجهة النظر التاريخية والثقافية، ملوث منذ فترة طويلة بأيديولوجية المركزية الأوروبية بحيث إن كثيراً من المجتهدين فى هذا المجال فى العصر الحديث يشعرون بالضيق عند استخدام هذا المسمى ويستبدلون به مختلف المسميات الأخرى المحايدة أيديولوجيا: اللغات والآداب الشرقية، الدراسات الشرق أوسطية، الفيلولوجيا الشرقية وما شابه ذلك. وتوجد بالعالم إعادة توجه جذرية بشأن استخدام تعبير الاستشراق، مثل تحفظ الأستاذ بروانس من جامعة برنستون الذى يؤكد أن" جيله قد اختار هذا الدرب العلمى الذى يضمن تصحيح المواقف الناجمة عن وجهات النظر الضيقة الخاصة بالمركزية الأوروبية "[٣٩]. وفى روسيا، فى إطار المقاومة المتنامية للاستشراق، تم تغيير اسم حتى معهد" فوستكوفدنيا" إلى "معهد شعوب أسيا"[٤٠]، بينما ينسحب تعبير فوستكوفدنيا من المجلات الروسية المتخصصة. وفى العالم العربى أيضا تزايدت المعارضة تجاه تعبيرات الاستشراق والمستشرق، مع الإحساس المتزايد نسبيا بضرورة تحويل الشرق من مفعول إلى فاعل.

وفى منطقة يوغسلافيا سابقا، وفى البوسنة والهرسك، للأسف لم تدخل هذه المسألة بعد فى مرحلة المناقشات الأكاديمية الواسعة، هذا باستثناء بعض النصوص المكتوبة بقلم الكتاب الذين ذكرتهم فى البداية[٤١].

وهناك كثير من الدوافع لمجابهة مشكلة تسمية هذا النوع من الدراسات عندنا بالبوسنة والهرسك. وفى الحقيقة، نظرا إلى كل ماذكرته يستنتج أن تعبير الاستشراق فى الوقت الحالى قد احتفظ من جميع المضامين بذلك المضمون السلبى فى ميدان الأيديولوجية الذى جرى الحديث عنه، ولذا فمن المهم – حسب اعتقادى – هنا والآن تجنب استخدامه. وفيما عدا ذلك (وباستثناء عمومية التعبير) يوجد لدينا حقا سبب خاص من أجل المراجعة المسئولة فى استخدام تعبير الاستشراق، وهو ماسأتحدث عنه فى الختام.

وقبل هذا، ينبغى القول بأن الاستشراق فى منطقة يوغسلافيا سابقا لم يكن قد تم جعله مهيمنا و"موحدا" على الصعيد المنهجى، مع أنه كان متوحدا من ناحية المصطلحات.

وحسب رأيى فقد يتواجد فى هذه المنطقة توجهان يمكن تسميتهما على هذا النحو بتحفظ؛ نظرا لأنه كان يوجد عدم استقرار كبير فى الكوادر مابين بلغراد وسرايفو.

وقد وضع أسس مدرسة بلغراد للاستشراق فهيم بيرقتاريفيتش بإنشائه قسم الدراسات الشرقية بكلية اللغات فى عام ١٩٢٥. وكان تعليمه وتوجهه استشراقيا تماما: فقد كان، باعتباره ضليعا وعليما باللغات الأوروبية، يتابع بهمة المراجع الاستشراقية ويقدم لها عروضا على نحو إيجابى للغاية فى الدوريات المحلية، ويدرجها باعتبارها كتبًا تعليمية للدراسة أو مراجع إلزامية. وكان هائلا للغاية تأثير بيرقتاريفيتش على تطور الاستشراق اليوغسلافى. وكان الاستشراق الخاص به جليا فى موقفه تجاه المراجع، ولكن يمكننى هنا أن أصوره بأحد الأحداث الاستشراقية العلنية.

ففى جدال لفهيم بيرقتاريفيتش مع بسيم قورقوت، المستعرب البارز من مدينة سرايفو البوسنية، فيما يتعلق بما إذا كان قد تم ذكر سكان مدينة زادار فى حكايات ألف ليلة وليلة، ينسب بيرقتاريفيتش – وفقا لمبدأ الإسقاط – إلى المتن الهادئ والوقور علميا لقورقوت" الحنق والتحقير والافتراء" وماشابه ذلك، ويخلص إلى استنتاج بأن هذا مرجعه إلى التربية الخاطئة للمدرسة الإسلامية وللأزهر"، وهذا فى الواقع تلميح إلى التعليم الذى تلقاه قورقوت فى هذه الأماكن. وكتب بيرقتاريفيتش: "وبالإضافة إلى هذه العواقب للتربية الخاطئة المتعصبة فمن الجلى أن قورقوت لا يعرف أو لايريد أن يعرف كيف أنه فى ميدان العلم يتم العمل والنقاش والرد بشكل واقعى وموضوعى فى المقام الأول"(٤٢)!

ولا يتعلق الأمر هنا، بالطبع، بالعلاقة الشخصية بين الكاتبين، بل يتعلق بهجوم يتعذر السيطرة عليه لغطرسة المركزية الأوروبية بالنسبة لأقدم مدرسة ثانوية فى البوسنة والهرسك ولأعرق جامعة فى العالم العربى.

والنموذج المتطرف للاستشراق اليوغسلافى أراه أيضا فى النص المكتوب لفهيم بيرقتاريفيتش الذى يؤكد مفصلا، بمناسبة صدور كتاب قورقوت "قواعد اللغة العربية" أن العرب ليسوا قادرين على تقديم العلم الخاص بلغتهم، بل لا يمكن أن يقوم بذلك إلا المستشرقون(٤٣).

وكان الاستشراق البلغرادى يتحرك فى هذا الاتجاه، بدءا من فهيم بيرقتاريفيتش إلى داركو تاناسكوفيتش الذى كرس نفسه تماما للدفاع عن المؤلفات المعيارية للاستشراق الأوروبى وإعادة توضيحها. وكان راده بوجوفيتش وحده فى هذه المدرسة يعارض روح الاستشراق.

وفى سرايفو كان الموقف متميزا ويبدو أنه يستحيل هنا التحدث عن هيمنة المستشرقين. فمن ناحية ألاحظ تأثير الاستشراق فى الموقف غير النقدى تجاه أكثر المؤلفات تأثيرا من بين المراجع الاستشراقية، المؤلفات التى يتم تقديمها على أنها المفسر الأصيل والمختص الوحيد بالعالم الشرقى الإسلامى وثقافته. وفى هذا الصدد يمكن التحدث عن تأثير الاستشراق البلغرادى. فعلى سبيل المثال لها أهمية جهود فانتشو بوشكوف، الأستاذ بقسم الدراسات الشرقية بكلية الآداب؛ لأنه يدلل على أن التراث البشناقى باللغات الشرقية عثمانى، وهذا يتبع الفكر الاستشراقى المتوائم مع النشاط فى هذه المنطقة المحلية الحساسة[٤٤]. وتقوم ياسنا شاميتش بالعمل أيضا تحت تأثير تصعب السيطرة عليه لهذه المدرسة، إلا أن عملها متميز خاصة وأنه لايدخل فى إطار المؤلفات البحثية أو العلمية الأصيلة، بل فى نطاق دعم صريح وغير نقدى للمرجعيات العليا للاستشراق بالذات[٤٥].

وكان الجزء الثانى من المستشرقين مجتمعا فى معهد الدراسات الشرقية بسرايفو. ويتبين بالذات فيما يتعلق بنشاط المعهد وبالتوسع الأيديولوجى للاستشراق تميز البوسنة والهرسك، الذى ينبغى رصده على نحو خاص.

ذلك أننا فى البوسنة والهرسك، فى أبعادها الجغرافية والتاريخية، نواجه حقيقة فريدة مفادها أنه هنا يتلاقى الشرق والاستشراق؛ فعلى الحد الفاصل بين الثقافات والحضارات تم فى غضون عديد من مئات السنين إبداع مؤلفات علمية وأدبية باللغات الشرقية، بحجم وجودة تقدم بهما نفسها على أنها (أى الإبداعات) ربما أهم جزء من التراث الثقافى لكيان كامل لم يشكله الشرقيون وفى عالم ليس بالشرق. وهذا التراث المكتوب باللغات الشرقية هو - فى الوقت ذاته - مادة الدراسات الشرقية.

ولا يوجد شيء مماثل لهذا في الدول الأوروبية، أي في موطن الاستشراق الأكاديمي. إنه تميز جدير بالتقدير.

ويبحث معهد الدراسات الشرقية في المقام الأول في التراث المسجل باللغات الشرقية، أي يبحث في التقاليد البشناقية. وكان الباحثون ورجال العلم بالمعهد يقومون لعقود بعملهم في هدوء وهم يتعرضون – في بعض الأحيان على نحو أقل وفي أحيان أخرى بدرجة أكبر – لضغوط وإحباطات من جانب الأيديولوجية القاسية دون أن يكترثوا كثيرا – كما يبدو لي – بالمركزية الأوروبية وبالطموحات الأيديولوجية للاستشراق[٤٦].

إلا أنني اعتقد أن الاستشراق (بالمعنى الذي كنت أتحدث عنه حتى الآن أو بالمعنى الذي يقصده إدوارد سعيد للاستشراق) أظهر هنا حيويته الرائعة، ويمكنني القول بأنه حتى أظهر بعد نظره بتكيفه مع خصوصية الواقع ومع أهمية التراث بالنسبة لأصحابه.

ذلك أنه يتم طرح سؤال غاية في الأهمية: هل من الصواب تسمية البشانقة باعتبارهم شرقيين جدد بالمستشرقين؛ لأنهم يدرسون تراثهم الثقافي الخاص بهذا المكان وتم إبداعه باللغات الشرقية؟ وهل يعد، على سبيل المثال، صافت بك باش آجيتش مستشرقا بنفس الدرجة وبنفس الطريقة مثلما هو فرانشيسكو جابريلي؟ أو هل يعتبر فهيم ناميتاك بكتابه المخصص لفاضل باشا شريفوفيتش مستشرقا على حد سواء مثلما هو ألكسندر بوبوفيتش خريج جامعة السوربون، بالمعنى الذي تم تقديمه حتى الآن لهذا التعبير ؟

وأريد أن أنوه إلى أهمية حقيقة مفادها أن أولئك الذين يسمون بالمستشرقين هنا بالبوسنة والهرسك، وكذلك المؤسسات، يدرسون تراثهم المكتوب باللغات الشرقية، بينما هم ليسوا بشرقيين ولايعيشون في منطقة الشرق.

وما تداعيات وعواقب تسمية هؤلاء المتخصصين بالمستشرقين، أو تسمية علمهم بالاستشراق؟

إذا كان تعبير المستشرق – الذي قمت بتفسيره حتى الآن وأنا أمهد لهذه الملاحظات الختامية – يتم نقله إلى الباحثين هنا للتراث البشناقي المسجل باللغات الشرقية،

وهكذا يبدو الأمر، فهذا يعنى أنه يتم دفع البشانقة من الحافة التاريخية لدائرة حضارية إلى الشرق. ويظهر الاستشراق على أنه العلم الذى ينبغى أن يثبت أصلهم الثقافى الحضارى الشرقى وترسخ تقاليدهم الثقافية فى التقاليد الشرقية[٤٧]. وإذا لم يتم تماما إحراز نجاح فى هذا الأمر، فإن الاستشراق يحدوه الأمل عن حق فى أن يتم – على الأقل – عن طريق الجدية العلمية إثارة الشك فى أوروبية البشانقة وفى قدرتهم على" الاندماج" فى الجماعة الأوروبية حينما تسنح الفرصة. ونظرا لأن المهمة الأصلية وغير الممكن تغييرها للاستشراق هى إثبات التباين وإبراز الاختلافات على أنها دونية، بل وعلى أنها انحراف، فإنه (أى الاستشراق) لابد أن يولد الإحساس بالذنب الشرقى وبعقدة النقص وأن يبقى المستخلفون على الدوام على الحافة وعلى الحد، بالمعنى الحضارى الثقافى. وتبعا لذلك فإن سكان التخوم الحضارية الثقافية ينبغى أن يكون لديهم إحساس مستمر بالانفصال، وبأنهم على الدوام محل ريبة وخطرون خطورة كامنة[٤٨]. وفى المحصلات النهائية فإن الاستشراق فى البوسنة والهرسك – بالمعنى الأرحب لتعبير الاستشراق – يقوم بالتأثير على المدى الطويل بالذات فى إطار تلك العملية التى أطلقت عليها منذ فترة ليست بالبعيدة "عثمنة البوسنة"، دون أن أعرف آنذاك مضمون كتاب إدوارد سعيد فى الإجمال وفعالية تعبيره شرقنة الشرق[٤٩].

وفى النهاية، من الواجب علىّ أن أكرر أن الاستشراق له مآثر هامة. ولكن بعد كل ماذكرته عن الاستشراق وعن مساراته الرئيسية، وهو ما يشعر بسببه كثيرون فى العالم بالضيق عند استخدام هذا التعبير، فإنى على يقين بأنه من المهم أن نقدم نحن أيضا، فى البوسنة والهرسك، على نحو جدى على إعادة النظر فى تسمية علمائنا وخبرائنا وكذلك مؤسساتنا التى تعمل فى هذا المجال.

وبالإضافة إلى كل هذه الأسباب الصحيحة المتوفرة من أجل هذا الأمر لدى العلماء فى العالم والذين أخذوا على نطاق واسع فى التخلى عن هذا المسمى، فنحن فى البوسنة والهرسك لدينا المزيد من الأسباب من أجل إعادة النظر فى تسمية الاستشراق.

الهوامش

(١) فى اللغة الإنجليزية تعبير (Orientalism الاستشراق) له عدة معان، وأحد تلك المعانى يناسب مفهوم الاستشراق فى البوسنة والهرسك. (ويتكرر فى المنطقة المتحدثة باللغة الإنجليزية تعبير الدراسات الشرقية، وهذا بالذات من أجل تجنب - فى كثير من الأحيان - استخدام تعبير الاستشراق). وتستخدم اللغات الفرنسية والإسبانية والألمانية والإيطالية تعبيرات مشتقة من تعبير "الأورينتاليزم".

ويبدو لى أنه عن طريق نقل التعبير الإنجليزى "الأورينتاليزم" إلى اللغة البوسنية تحقق تحرك معين فى مجال دلالات الألفاظ: فمصطلح "الأورينتاليزم" يتضمن أكبر قدر من الشحنة العقائدية، ولذا سأستخدمه أيضا بمعنى إضفاء الصبغة العقائدية على نحو واضح.

(٢) أنور عبد الملك، الاستشراق فى أزمة، مجلة ديوجين، العدد٤٤، ١٩٦٣، ١٠٩-١٤٢.

(٣) فرانشيسكو جابرييلى، دفاع عن الاستشراق، مجلة ديوجين، العدد٥٠، ١٩٦٥، ص ١٣٤-١٤٢.

(٤) إدوارد سعيد، الاستشراق، لندن، ١٩٧٨. تمت ترجمة هذه الدراسة إلى كثير من اللغات فى العالم، وظهرت مؤخرا باللغة البوسنية أيضا بترجمة رشيد حافيظوفيتش: لإدوارد سعيد، الاستشراق - الاعتقادات الغربية عن الشرق، سفيتلوست، سرايفو، ١٩٩٩. وقد ترجمها إلى اللغة العربية محمد عنانى فى عام ١٩٧٨. (توضيح المترجم)

ومن الأمور ذات الدلالة أن هذا الكتاب فى ترجمته إلى اللغة البوسنية لم يثر انتباه المستشرقين المحليين الذين كان عليهم أن يطلعوا على محتواه اطلاعا جذريا، بل لاحظ أهمية الكتاب هنا بالبوسنة المتخصصون فى نظريات الأدب والأدب المقارن: زدينكو ليشيتش قدم دراسة إ. سعيد فى إطار نقد ما بعد الاستعمار (عن نقد ما بعد الاستعمار، عن إدوارد سعيد وعن الآخرين، مجلة إزراز، عدد٧، سرايفو، ٢٠٠٠، ص ٣-١٧). أما نيرمان مورانياك - بامبوريتش ففى نفس العدد من المجلة ("المعيار الاستشراقى"، ص ١٠٨-١١٢)، استنتج فى جلاء - وهو يعرض هذه الدراسة - أنه من اللازم أن يثير الكتاب أصداء نقدية مناسبة فى الدراسات الشرقية البشناقية.

(٥) إدوارد سعيد، نفس المصدر، ص٤٣٤.

(٦) عن طريق إطلاق هذه المبادرة برزت حتمية أن يقوم المستشرقون فى يوغسلافيا سابقا، وعلى وجه الخصوص المعيدون والأساتذة المساعدون الشباب، بالتوجه أكثر وبشكل أشد حسما نحو المادة الأصلية باللغة العربية وذلك لأنه كانت من السمات المميزة للمستشرقين عندنا أنه يتم توجيههم حصريا تقريبا إلى المراجع المنشورة باللغات الأوروبية التى تعد أهميتها كبيرة بالفعل، ولكن ليس بدرجة أن تستطيع هذه المراجع استبعاد الضرورة العلمية للتوجه إلى الكتب الأصلية. وقد بينت أنه عن طريق تبديل بؤرة الاهتمام يتم التخلص من الروح التفسيرية الدفاعية للاستعراب عندنا فى البوسنة.

(٧) وهكذا لم تتم الموافقة على مبادرتى المقدمة منذ عـام بشأن إعادة تسمية قسم الاستشراق بكلية الآداب فى سرايفو.

(٨) راده بوجوفيتش، هل الدراسات الشرقية ممكنة بدون استشراق المركزية الأوروبية، مجلة ثقافات الشرق، عدد رقم ٦، جورنى ميلانوفاتس، ١٩٨٧، ٣٨-٤٠. نفس المؤلف، المسرح فى ظل الشعر، مجلة ثقافات الشرق، العدد رقم ١، ٢، جورنى ميلانوفاتس، ١٩٨٤، ٧-١٠.

(٩) حارث سيلاجيتش، المركزية الأوروبية والاستشراق، مجلة أوديك، ١٧، سرايفو، ١٩٨٧، ١٠-١١.

(١٠) ياسنا شاميتش، المركزية الأوروبية ودراسة الاستشراق، كراسات معهد دراسة العلاقات القومية للجنة المركزية لرابطة الشيوعيين بالبوسنة والهرسك، ٢١، سرايفو، ١٩٨٨، ٢١٣-٢١٧.

(١١) أدهم بلبلوفيتش، الاستشراق والموسوعة الإسلامية، مجلة البلاغ للمشيخة الإسلامية، العدد رقم ٤، ١٢٥-١٣٣.

(١٢) "...الاستشراق الأمريكى الحديث ينبثق من مثل هذه الأمور كالمدارس العسكرية للغـات (إ. سعيد، نفس المصدر، ٣٦١). يتم التشديد فى معهد الشرق الأوسط على أن معرفة اللغات هى "السلاح العملى للمهندسين ورجال الاقتصاد..." (نفس المصدر).

(١٣) فيليب حتى، تاريخ العرب، فيسيلين ماسليشا، سرايفو، ١٩٦٧، ٥٩٨.

(١٤) اتخذ المجلس الكنسى فى فيينا فى عام ١٣١٢ قرارا بأن يتم إنشاء أقسام للغات العربية والإغريقية والعبرية والسريانية فى باريس وأكسفورد وبولونيا وأفنيون وسلامانكا (ر.و. سوثرن، الرؤى الغربية للإسلام فى العصور الوسطى، كمبريدج، ماس، مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٦٢، ٧٢).

(١٥) داركو تاناسكوفيتش، الأورينتاليزم: الدراسات الشرقية أم الدراسات الاستشراقية، مجلة ثقافات الشرق، عدد رقم ١٠، جورنى ميلانوفاتس، ١٩٨٦، ٣٥.

فى هذا المعنى يقول ادوارد سعيد: "...يمكن إجراء نقاش عن الإستشراق باعتباره أسلوبا مشتركا لسيطرة إعادة ترتيب الشرق وإستحواذ السلطة عليه."(نفس المصدر، ص١٧).

(١٦) فى معرض حديثه عن تاريخ سوء الفهم بين الشرق والغرب وتأكيده على النفور الحديث ومخاوف الغرب من الشرق الإسلامى، ذكر أمير ويلز، بصفته راعيا لمركز أكسفورد للدراسات الإسلامية وبأسلوب مثقف من الطراز الأول مستعد لتحمل مسئولية آثام المواجهات التاريخية الحضارية، فى محاضرة ألقاها بمناسبة افتتاح هذا المركز فى السابع والعشرين من أكتوبر عام ١٩٩٣: "لقد استهنا بأهمية ثمانمئة عام من المجتمع الإسلامى فى إسبانيا فى الفترة ما بين القرن الثامن والقرن الخامس عشر(...) وكثير من السمات التى تفتخر بها أوروبا جاءت إليها من إسبانيا الإسلامية." (سمو أمير ويلز، الإسلام والغرب، إصدار مركز أكسفورد للدراسات الإسلامية، أكسفورد، ١٩٩٣. الترجمة باللغة البوسنية فى إصدار بغلاف خفيف تتضمن فحسب البيانات الخاصة بالناشر: مطبوعة فى بريطانيا العظمى، أونيسكيل ليمتد، إينشام، أكسفورد).

(١٧) فرانيشسكو جابرييلى، الأدب العربى، سفيتلوست، سرايفو، ١٩٨٥، ترجمه عن الإيطالية: ميلان بيليتش وسرجان موسيتش.

من النشاط المتطرف المستديم لهذا المستشرق الضليع (داركو تانسكوفيتش) من منطلق الاستشراق يمكنني بهذه المناسبة أن أبرز رفضه التوقيع، بالاشتراك مع مجموعة من المستشرقين ببلغراد، على مذكرة احتجاج بسبب الحرق الصربي للذخائر ذات القيمة التي لا تقدر لمعهد الاستشراق (انظـر عن هـذا الموضـوع: أ. دوراكوفيتش، أين توقيعك ؟، صحيفـة أوسلوبوجيني، سـرايفو، الأول من أغسطس عـام ١٩٩٢).
وفي النهاية تم مؤخرا طرد هذا المستشرق (داركو تاناسكوفيتش) من جمهورية تركيا التي كان يعمل فيها سفيرا لميلوشيفيتش بسبب قيامه بالدعاية للنظام الفاشي لسلوبودان ميلوشيفيتش.
ولوحظ على نحو يبعث على الاستغراب بدرجة كبيرة ظهور مقال لتاناسكوفيتش مؤخرا في مجلة حوليات مكتبة الغازي خسرو بك (داركو تاناسكوفيتش، مشروع موسوعة سير حياة علماء الإسلام الخارجين، حوليات مكتبة........، العدد رقم ١٧-١٨، سرايفو، ١٩٦٦، ٢٧٣-٢٧٩). وهذا النص يدعم المشروع الكبير بعنوان: "نقل المعارف في محيط العالم الإسلامي" الذي يديره ألكسندر بوبوفيتش.

(١٨) فرانشيسكو جابرييلي، الدفاع عن الاستشراق، مجلة أوديك، عدد رقم ٢، سرايفو، ١٩٨٧، ص٨.

(١٩) نفس المصدر.

(٢٠) نفس المصدر، ص٨.

(٢١) نفس المصدر، ص ١٥-١٦.

(٢٢) نفس المصدر، ص٢٦.

(٢٣) نفس المصدر، ص١٦٢.

(٢٤) نفس المرجع، ص٥٩.

(٢٥) نفس المصدر.

(٢٦) نفس المرجع.

(٢٧) هاملتون ألكسندر جيب، الإسلام، لندن - أكسفورد - نيويورك، بدون تاريخ، ص١١٨.
ومن هنا فليس من قبيل المصادفة ولا يمكن اعتباره حدثا ثقافيا منعزلا من جانب أحد المستعربين - ادعاء رئيس الدورة التدريبية لتعليم اللغة العربية التي كان ينتظم بها في عام ١٩٧٥ الطلاب من جامعة كولومبيا بأن كل كلمة ثانية باللغة العربية لها صلة بالعنف. (قارن: إدوارد سعيد، نفس المرجع، ٢٥٥).

(٢٨) إ. سعيد، نفس المصدر، ٣٦٧.

(٢٩) المصدر السابق، ٣٧٨.

(٣٠) اشترك نياز ديزداريفيتش وداركو تاناسكوفيتش في إصدار الكتاب باللغة الصربوكواتية وكتبا له أيضا مقدمة، العالم الإسلامي - الديانات والشعوب والثقافة، دار نشر المجلة اليوغسلافية وفوك كراجيتش، بلغراد، ١٩٧٩(انظر عرض عصمت قاسوموفيتش، مجلة إسهامات في الفيلولوجيا الشرقية، ٣١/١٩٨٢، سرايفو، ١٩٨١، ٢٢٨-٢٣٠.

(٣١) المصدر السابق، ٣٩٤ .

(٣٢) المصدر السابق، ٤٢٤.

(٣٣) يوضح زدينكو ليشيتش، بالذات فيما يتعلق بدراسة إدوارد سعيد وهو يقدم عرضا لنقد ما بعد الاستعمار، " الوضع المتناقض الذى نقدم فيه معيارا لجميع الأمور؛ لأنه يتحدد تجاهنا ما هو طبيعى وعادى وصحيح، بينما هم، بالذات لكونهم الآخرين، فهم يحتلون موقعا خارج نظام المعايير المتفق عليها(...)".(زدينكو ليشيتش، عن نقد ما بعد الاستعمار، عن إدوارد سعيد وعن الآخرين، مجلة نوفى إزراز، العدد رقم ٧، سرايفو، ٢٠٠٠، ٣-٤).

(٣٤) لها أهمية فى هذا السياق حقيقة مفادها أن اتحاد المؤرخين العرب، وهو يضم اثنى عشر ألف عضوا، طرح مشروع كتابة تاريخ جديد للعرب بسبب، كما يذكر، عدم الموضوعية الحالية. (انظر: حارث سيلاجيتش، المركزية الأوروبية والاستشراق، مجلة أوديك، العدد رقم ١٧، سرايفو، ١٩٨٧، ص١٠.

(٣٥) فى عام ١٩٢٧ نشر طه حسين كتيبا بعنوان "فى الشعر الجاهلى" أنكر فيه وجود هذا الشعر.

(٣٦) انظر، على سبيل المثال، حديث الأربعاء، ثلاثة أجزاء، القاهرة، بدون تاريخ للنشر.

(٣٧) أفلح لوبى الاستشراق فى البوسنة والهرسك، قبيل العدوان، فى أن يدرج فى إطار كتب القراءة المدرسية باللغة البوسنية، السيرة الذاتية لطه حسين"الأيام" التى ظهرت فى إصدار لدار النشر سفيتلوست من سرايفو (فى عام ١٩٧٩) بترجمة نياز ديزداريفيتش. وهذا الكتاب ليس نموذجا ممثلا للأدب العربى ومن المؤكد أن قيمه الفنية لاتزكيه لكى يكون من كتب المطالعة المدرسية. إنه نموذج ممثل للأدب العربى بالذات وفقا لروح الاستشراق: فقد قام المؤلف بتصوير القيم التقليدية لمصر وللأزهر ونظام تحفيظ القرآن بكثير من الانفعالات الجياشة والألوان القاتمة وبأسلوب واقعى. (من المؤكد أن كثيرين فى مصر سيكون لديهم تحفظ تجاه هذا الرأى لدوراكوفيتش - توضيح المترجم).

(٣٨) إدوارد سعيد، المصدر السابق، ٢١.

(٣٩) حارث سيلاجيتش، المصدر السابق، ١١.

(٤٠) ف. جابرييلى، الدفاع عن الاستشراق، ٩.

(٤١) فى نفس الوقت حينما بدأ فى المجلات اليوغسلافية نقاش بين المستعربين عن الاستشراق وعن المركزية الأوروبية جرى نقاش هام للغاية - بالتوازى وبشكل مستقل عن النقاش بين المستعربين - عن مسائل المركزية الأوروبية فى موقفها تجاه الشرق، ولكن فى حقل دراسات الفلسفات الآسيوية (انظر على سبيل المثال كتابات تشيدومير فلياتشيتش سنيجانا زوريتش وراده إيفكوفيتش فى مجلة ثقافات الشرق أعداد ٣، ٦، ٨).

(٤٢) فهيم بيرقتاريفيتش، رد على مقال: هل تم ذكر أهل مدينة زادار فى حكايات ألف ليلة وليلة، مجلة إسهامات فى الفيلولوجيا الشرقية، العدد العاشر والحادى عشر/١٩٦٠- ١٩٦١، سرايفو، ١٩٦١، ص٢٧٥.

(٤٣) فهيم بيرقتاريفيتش، بسيم قورقوت: قواعد اللغة العربية للسنتين الأولى والثانية الثانويتين، سفيتلوست، سرايفو، ١٩٥٢، ٢٢٤ صفحة، مجلة إسهامات فى الفيلولوجيا الشرقية وتاريخ الشعوب اليوغسلافية تحت الحكم العثمانى، العدد الثالث والرابع/١٩٥٢- ١٩٥٣، سرايفو، ١٩٥٣، ٦٤٠.

(٤٤) فانتشو بوشكوف، بعض الآراء عن الأدب باللغة التركية فى البوسنة والهرسك، فى: أدب البوسنة والهرسك فى ضوء الأبحاث الراهنة، سرايفو، ١٩٧٧، ٥٣-٦٤. وكتب أيضا عديدا من المرات عن الأدب العثمانى فى البوسنة ألكسندر بوبوفيتش ومن هذه الكتابات: الأدب العثمانى لمسلمى يوغسلافيا، الصحيفة الأسيوية، العدد ٣-٤، ١٩٧١، ٣٠٩-٣٧٦.

(٤٥) انظر، على سبيل المثال، مقال ى. شاميتش، المركزية الأوروبية ودراسة الاستشراق، كراسات معهد دراسة العلاقات القومية للجنة المركزية لرابطة الشيوعيين بالبوسنة والهرسك، العدد ٢١، سرايفو، ١٩٨٨، ٢١٣-٢١٧. أو نشرت ياسنا شاميتش مؤخرا حديثا صحفيا مع برنارد لويس الذى تم اعتباره فى المراجع العالمية (وحتى فى المحكمة فى باريس!) أنه شخص يستخدم فى جرأة صفيقة العلم من أجل أغراض أيديولوجية، بل إنه مستعد للعفو عن الإبادة الجماعية (على سبيل المثال الإبادة الجماعية ضد الأرمن). ويمكن أن تتضح النوايا السلبية على صعيد الاستشراق لياسنا شاميتش من أسئلتها الموجهة إلى لويس: "هل أصبح الإسلام هو أهم عدو للعالم باعتبارأنه يمثل النظام العالمى الجديد؟ هل يتسق الإسلام مع الديمقراطية ؟ هل يمكنك أن تقول لنا شيئا عن مصطلحى الأصولية والاندماج؟".. إلخ. وبناء عليه فمن الجلى أنه عن طريق الأسئلة نفسها يتم الإيحاء بأن الإسلام فظيع وخطير بالنسبة للعالم، وينبغى على لويس أن يؤكد هذا. وفى سياق الاستشراق توحى لنا ياسنا بتعبيرات برنارد لويس وم. هودجسون "الإسلامدوم" أو" الإسلامية" (بدلا من كلمة الإسلام) - فى مقابل كلمة "المسيحية". ويسعد الاستشراق العالمى بالدفاع عنه فى البوسنة. (مصدر الصراع هو التشابهات وليس الاختلافات. حديث صحفى مع برنارد لويس. مجلة دانى، العدد١٦٥، سرايفو، ٢٨/٧/٢٠٠٥، ص ٥٠- ٥٢).

(٤٦) أثار المستشرقون ومؤرخو الأدب فى البوسنة والهرسك مسألة تسمية التراث الأدبى البشناقى باللغات الشرقية. ومن بين الأبحاث المرموقة المخصصة لهذا الموضوع: محسن رزفيتش، الدراسة المقارنة للأدب الشرقى للمسلمين، مجلة إسهامات فى الفيلولوجيا الشرقية، ٣٩/١٩٨٩، سرايفو، ١٩٩٠، ص ٣٧-٤٨؛ نيناد فيليبوفيتش، التراث الأدبى لمسلمى البوسنة باللغات الشرقية فى ضوء الاستشراق الأوروبى، مجلة إسهامات فى الفيلولوجيا الشرقية، ٣٩/١٩٨٩، سرايفو، ١٩٩٠، ١٥٣-١٦٢.

(٤٧) وهكذا بالضبط تؤدى مهمتها، حتى دون خفاء، الكتابات المذكورة لبوبوفيتش وبوشكوف.

(٤٨) ينبغى فى هذا السياق رصد أنه فى الوقت الحالى يقوم عدد كبير من المثقفين البشانقة وبعض ممثلى الجماعة الإسلامية فى البوسنة والهرسك فى كثير من الأحيان ببذل جهد ضخم لأن يؤكدوا للعالم أنهم أوروبيون. ويحرز الاستشراق النصر فى تأكيدهم غير اللازم على نحو جوهرى، ويتم بهذا الشكل إبراز مركب النقص القوى وتوضيح الشعور بالهامشية. وهذا التأكيد الجرىء والجهورى ناجم عن عقدة النقص الحضارية المشيدة بعناية ويسيطر فيها الإحساس بالدونية فى الموقف إزاء أوروبا. وبإعلانهم أنهم أوروبيون يدعم البشانقة على الأقل ثلاثة أهداف للاستشراق:

١- فهم يثيرون بأنفسهم بالأسلوب الأكثر ملائمة الشك فى وضعهم الحضارى الذاتى؛

٢- إنهم يحددون أيضا هويتهم الدينية على أنها أدنى، وعلى أنها أكبر عقبة أمام اندماجهم فى أوروبا؛

٣- إبراز أوروبا بكل معنى على أنها المثال.

(٤٩) كنت على معرفة فحسب بأجزاء من دراسة إدوارد سعيد التى وصلت إلىّ بشكل غير مباشر. وقد استخدمت لأول مرة علانية تعبير "عثمنة البوسنة" فى عام ١٩٩٥ فى حفل صدور كتاب محسن رذفيتش "مسلمو البوسنة فى عالم أندريتش" (سرايفو، ١٩٩٥). وكتبت عن هذا بشكل مفصل فى دراسة بعنوان: "مؤلفات أندريتش فى مسارات أيديولوجية المركزية الأوروبية" (مجلة علامات الزمن، العدد رقم ٢، معهد ابن سينا، سرايفو، ١٩٩٧، ص٩٧- ١٠٨).

وألمح وداد سباهيتش إلى هذه الدراسة وقد فهمها على نحو خاطئ ويستخلص فى غير حذر نتائج مطلقة. فقد كتب، على وجه الخصوص، أن أ. دوراكوفيتش "يغفل تماما استقلالية عالم السرد" (ص ١٥٢)، وأنه يستوعب العمل الأدبى على أنه "أداة للتبارى الأيديولوجى بين الحضارات المتاضدة" (١٥٢)، وأنه - وهذا أمر مثير للعجب فى النهاية - "يقرأ كل مؤلفات أندريتش على أنها نص سياسى"(١٥٤). (وداد سباهيتش، النص والسياق والتفسير - مقالات من أدب البوسنة والهرسك، توذلا- تيشانى، ١٩٩٩).

ومثل هذا العرض الخاطئ لموقفى تجاه مؤلفات أندريتش، أو تجاه الأدب، مساو للزعم دون أساس تماما بأننى لا أعرف عن الأدب بقدر ما يجعلنى أميزه عن "المتن السياسى". وبالطبع ليس صحيحا أننى أغفل تماما استقلالية عالم السرد، بل أنكر التلقائية الكاملة لعالم السرد.فالعمل الأدبى لاينشأ بالضبط خارج نطاق الواقع وليس بدون أى تأثير عليه، وعلى وجه الخصوص بعض أجناس الأعمال الأدبية. ومن حسن الحظ أن النظريات الحديثة تشدد، على نحو صائب تماما، على عدم الفصل المنهجى بين النص والسياق (والتناقض كامل؛ لأن عنوان كتاب سباهيتش أيضا يشير إلى هذا). إن مؤلفات أندريتش تقوم - بوسائل الأدب - بتأثير فى ذات المجرى الأساسى للاستشراق. ومن بين النصوص الكثيرة المكتوبة عن هذا البعد للمؤلفات الأدبية لأندريتش، النص الأخير الذى أعرفه هو ذلك النص بقلم زدينكو ليشيتش: "فى هذا المكان لايمكننا ألا نتذكر أندريتش وصوره عن "الشرق" وعن "الإنسان الشرقى"، التى تمثل دون شك مساهمة من جانبنا فى التقاليد الأوروبية الغربية للاستشراق" (زدينكو ليشيتش، نفس المصدر، ص١٤).

الفصل الثانى

التطور الفكرى لتاريخ ونقد الأدب فى مؤلفات المستعربين البشانقة(*)

تعرض بحث الأدب البشناقى باللغات الشرقية (باللغات العربية والتركية والفارسية)، وكذلك بحث هذا التراث بوجه عام، بالمعنى الأكثر شمولا لمفهوم الأدب - تعرض لفترة طويلة لمصير أصحاب التراث. وعن طريق اختزال الدائرة الحضارية الشرقية الإسلامية الكبيرة التى بسطتها على دول البلقان الإمبراطورية العثمانية، باعتبار أنها الأجزاء الحدودية لنفوذها الإدارى والحضارى، بقى البشانقة خارج الدائرة الثقافية الحضارية الموحدة التى عاشوا وأبدعوا فيها لقرون. وتكثفت درامية تواجدهم على تخوم دائرتين حضارتين بعد ذلك أيضا نتيجة لتراجع اللغات التى كانوا يبدعون بها، ونتيجة لدفعهم إلى إغفال الثروة الثقافية والأدبية الهائلة المدونة بهذه اللغات. وعلاوة على ذلك كانت تفرض على البشانقة لفترة طويلة وبشكل منتظم عقدة النقص بسبب إدراج إبداعاتهم فى مسارات الثقافة الشرقية الإسلامية - وبالتالى الأدب أيضا - ولذا ففى حقبة الاشتراكية كانت تتم لفترة مديدة معاملة البحث فى التراث المدون باللغات الشرقية، رغم أنه كان يجرى من خلال المؤسسات، على أنه ضرورة لا يتم الترحيب بأن تقدم لها

(*) تم نشر هذه الدراسة لأول مرة فى: الأدب البشناقى فى النقد الأدبى، الأدب الحديث - النقد الأدبى، المجلد السادس، ألف، سرايفو، ١٩٩٨، إعداد أنس دوراكوفيتش وفخر الدين رضوان بيجوفيتش، ص٧-٥٠.

مساعدة هامة وتشجيع من جانب المجتمع. وهكذا تواجدت خلال عديد من القرون إبداعات البشانقة الثرية بضخامتها وتنوعها، التى كان ينبغى القيام بتقييم لها، تواجدت فى عزلة تاريخية وثقافية، مجهولة بالنسبة للدوائر العريضة من أصحاب التراث، وتم منعها عن طريق آليات متقنة للأيديولوجية من التأثير تأثيرا هاما على نهضتهم. وبالطبع كانت عواقب هذا الأمر هائلة وعديدة وبعيدة المدى على نحو فريد، أما بالنسبة لموضوعنا فالمحصلة المعنية أنه – فى حالة بقاء التراث الأدبى البشناقى مبهم فى التاريخ لعدة قرون وبلغات مجهولة – فلن يكون ممكنا الحديث عن تاريخ للأدب البشناقى: و"التاريخ" بدون الأدب المسجل باللغات الشرقية يظهر حدثًا عارضًا ليس قادرا على أن يشهد عن تاريخ روح شعب من الشعوب كان موجودا قبل هذا الحدث العارض بفترة طويلة باعتباره عنصرا تاريخيا وثقافيا وحضاريا مؤثرا[1]. ذلك أنه من غير المقبول وحتى غير الجاد، من وجهة نظر عالمية الأدب ووقاره العلمى، الزعم بأن تاريخ أحد الآداب يبدأ من عام معين؛ أى إن الأدب البشناقى يبدأ فى عام من الأعوام، إن الأدب ممتد إلى ذات جذور الوجود التاريخى للشعب. ولذا فإن دراسة التراث البشناقى باللغات الشرقية، فى خط رأسى يمتد إلى قرون عدة، هامة أهمية مصيرية بالنسبة للتاريخ الصحيح علميا للأدب البشناقى. وبدون معرفة هذا الجزء من التاريخ يستحيل تواجد تاريخ الأدب والثقافة البشناقيين بوصفهما وحدة كاملة.

(١)

وقد تم الإعراب عن الاهتمام بالتراث البشناقى أولا فى جهود المتحمسين النادرين الذين يمكن أن يمثلهم محمد بك قبطانوفيتش ليوبوشاك[2]. وينبغى بالإضافة إلى ليوبوشاك ذكر اسمين هامين آخرين. فقد نشر إبراهيم بك باش آجيتش فى أعداد حولية "السالنامة"، التى كانت تصدر باللغة التركية، موجزات لترجمات الحياة لأربعة عشر كاتبا من البوسنة والهرسك لهم إبداعات باللغات الشرقية، وفى صحيفة "الوطن" التى كانت تصدر فى سرايقو باللغة التركية أيضا نشر محمد توفيق أوكيتش سير الحياة لثلاثة من أدباء البوسنة والهرسك[3]. إلا أن الحماس، بالطبع، لا يمكن أن يكون

كافيا للقيام بتوضيح أكثر شمولا وجدير علميا للثروة البشناقية المدونة باللغات الشرقية التى تم بالكاد الاطلاع عليها، وهى الثروة المحفوظة - بالمعنى المجازى والحرفى - فى أقبية التاريخ وعلى أسقف الدور لدى أصحاب التراث. وفى الحقيقة أنه قد تم الإعداد للتناول المنظم - ومن المهم التأكيد على هذا - تحت رعاية الإمبراطورية النمساوية التى أبعدت وورثت الإمبراطورية العثمانية فى البوسنة. ذلك أن النمسا، من أجل دوافع لا ينبغى أن تكون علمية، بل من أجل دوافع ذات طبيعة إمبريالية أكثر، أعربت عن اهتمام ملحوظ ببلادنا أيضا فى مجال بحث التراث المكتوب باللغات الشرقية. وتم فى مدينة فيينا فى عام ١٧٥٤ تأسيس الأكاديمية الشرقية التى تم إدراج ثقافة البشانقة المسجلة باللغات الشرقية أيضا فى مجال اهتمامها(٤).

وقدم إسهاما بارزا إلى الفيلولوجيا النمساوية المتقدمة التى توطدت أيضا تحت رعايتها الفيلولوجيا الشرقية - صافت بك باش أجيتش الذى ترتبط باسمه عن حق ودون إنكار بداية التناول العلمى البشناقى للتراث المدون باللغات الشرقية؛ أى إن باش أجيتش، نتيجة لتصادف الظروف التاريخية، ظهر فى وقت الاهتمامات المتنامية بالفيلولوجيا الشرقية. ونظرا لأنه كان على معرفة جيدة بكل اللغات الشرقية الثلاث فقد أقدم على العمل فى دراسة التراث الخاص ببلاده وهو مزود بالأساليب المنهجية الحديثة للغرب. وخلافا لأغلبية العلماء البشانقة، مثل العالم أحمد أفندى بوريك، الأغلبية التى ظلت فى حالة من الذهول والعجز عن الكلام إزاء رجفة المواجهة على الحد الفاصل بين الدائرتين الحضاريتين، أدرك باش أجيتش، بصفته عالما وأديبا أيضا، قيمة الثروة الثقافية البشناقية المتراكمة باللغات الشرقية، ولكنه أدرك كذلك حتمية تناولها العلمى بالمنهج الفيلولوجى الجديد بالثقة الذى كان فى الغرب بالفعل راسخا ومدعما. وبناء عليه فقد بدأ إنقاذ التراث البشناقى المدون باللغات الشرقية عن طريق إدخال مجموعة من الكتاب والكتب إلى الدائرة المضاءة بالأسلوب المنهجى العلمى، وذلك بجهد باش أجيتش الذى استمر فيما بعد فى تعزيز الاهتمام فى الغرب بالتراث البشناقى، إلا أنه فى الحين ذاته كان يمثل تحفيزا للباحثين البوسنيين. وهذا الجهد لباش أجيتش فرض نفسه لفترة طويلة على الباحثين البوسنيين باعتباره موجهًا على الصعيد المنهجى، ويمكن حاليا فى هذا الصدد أن يصلح فى كثير من الأحيان باعتباره مرشداً صحيحًا.

وظهر أول مؤلف علمى مرموق لباش آجيتش فى مجال الأدب بعنوان: "هرسك البوسنة والتعليم الشرقى " وذلك ملحقًا لكتابه: " مرشد موجز فى التاريخ الماضى للبوسنة والهرسك"(٥)، الذى كان فى الواقع يمثل إعدادا لبحثه العلمى الأساسى - لرسالة الدكتوراه التى ناقشها فى فيينا فى عام ١٩١٠، وتم فيما بعد نشرها باللغة البوسنية(٦). وفى الختام جاءت موسوعته لترجمات الحياة التى أكمل فيها المعلومات المنشورة فى رسالة الدكتوراة(٧).

ورسالة الدكتوراة الخاصة بباش آجيتش معدة فى إطارالأبحاث الفيلولوجية الشرقية، وهى أبحاث ثمينة على نحو خاص؛ لأنها تقدم مجموعة من المعلومات المتعلقة بتسجيل الحقائق عن المؤلفين والمؤلفات التى كان بمقدوره التوصل إليها. غير أن قيمة مؤلفه تبدو لنا فى الوقت الحالى أكبر بكثير، خاصة لأن الطبيعة الأدبية والحساسية النقدية لباش آجيتش كانتا تناضلان باستمرار من أجل التحليل المنطقى والتدقيق الشديد فى تسجيل الحقائق: وبالذات هذا الصراع بين الطبيعة الأدبية والحساسية النقدية لباش آجيتش وبين الضرورة الفيلولوجية للحقائق يجعل كتابه متميزا فى ذلك الحين، وتتم كذلك تزكيته للأجيال اللاحقة من الباحثين. ولايتم نشر التراث الأدبى فى كتابه على أنه قائمة متحجرة للآثار العتيقة التى لا يسمح التحليل الفيلولوجى لقيمتها بالخروج من الأفق الذاتى لقسوة الحقائق، وإنما كان باش أجيتش - لحسن الحظ - على وعى بأن التناول الفيلولوجى الضرورى ينبغى على الفور أن تكون له الغلبة عن طريق التحليل الجمالى وتقييم ومقارنة المؤلفات.

ويصعب أن يتم تقدير عواقب مثل هذا الموقف - بالذات بالمعنى المنهجى - تجاه التراث الأدبى. وهذا فى الكتاب الذى شرع به التراث توا بثقة فى النفس فى مقاومة النسيان. وذلك لأنه بتطبيق مبدأ التحليل الجمالى والتقييم النقدى، فإن كل التقاليد التى يوجهها علم الفيلولوجيا إلى منظومتها المستقلة وغير المتغيرة - تصبح فجأة غاية فى الحيوية وكلها فى وضع تموج بهيج - إنها تصبح فنا وليست حالة قائمة على حقائق، صامتة وساكنة. وتظهر المؤلفات الموروثة مدونة باللغات الشرقية من خلال ترجمات

وتقييم باش آجيتش - فى غاية الأهمية بالنسبة لنا، أو بالنسبة لحاضرنا، لا فحسب وليس فى المقام الأول من وجهة النظر العلمية، بل وأيضا من وجهة نظر قيم تاريخ الأدب التى تتجسد ثانية باستمرار وتنبعث فى الزمن، وعلى نحو يرتبط بالأسلوب الذى نقترب به منها، منيرا إياها بروحه وحساسيته الذاتيتين. ومن خلال التناول الذى قام به باش آجيتش يصبح التاريخ الماضى الأدبى مفعما بالحيوية وهاما من ناحية علم الجمال، وتكتسب ترجمة حياة الأدباء الراحلين معنى جديدا فى ضوء مؤلفاتهم التى تم إحياؤها عن طريق التقييم والمقارنة. إنهم لم يعودوا بعد أشخاصا راحلين يتواصلون بمؤلفاتهم مع زمنهم الخاص بهم الذى ولى تاريخيا، بل إن مؤلفاتهم تتواصل معنا أيضا على الصعيد الجمالى. لقد كان التراث سعيد الحظ لأن يتم نشره، ولو بشكل جزئى، أولا وقبل كل شىء بترجمة من باش آجيتش.

وفى الحقيقة لم يقم باش آجيتش على نحو هام بتطوير نظام لتاريخ الأدب ولا لنقد الأدب، ولكن يبدو لى كافيا، بل وثمينا، أنه بحسبانه رائدا فى التناول العلمى للتراث البشناقى المدون باللغات الشرقية كان يقدر النهج العلمى (الفيلولوجى)، مع إدراكه فى الحين ذاته أنه - رغم ضرورته - غير كفء لأن يحيط بالتراث بصفته فنا، وبالتالى ينبغى دعم بنائه بأساليب أخرى أيضا. وفى المحصلة النهائية حصلنا على مؤلف يقوم - على أسس ترتيب تسجيل الحقائق للمادة المتاحة فى ذلك الحين - بإجراء انتقاء للقيم ويقدم لنا كتيبا للمختارات، وهو - ككل كتاب للمختارات - يمكن أن يكون محل جدل بيد أنه سليم من ناحية المبادئ والمنهج، خاصة أنه - بحسبانه الوحيد الصحيح - يستبعد أى تناول للكتاب يحدده على أنه الحقيقة الأخيرة والتاريخية.

وجلية أيضا ميزة التناول الذى قام به باش آجيتش للتراث فى إيراد مكانة مجموعة من الأعمال أو مؤلف من المؤلفات فى نظام القيم لذلك الحين، إلا أن هذه المكانة لا تلزمه بإصدار حكم. وبعبارة أخرى، فإن باش آجيتش يحترم حكم التاريخ، ولكنه لا يقع فى فخ التفسير التاريخى للعمل الأدبى ولا فى فح الأسلوب التجريبى العلمى بوجه عام؛ لأنه بعد ذكر المعلومات الخاصة بسير الحياة ووضع المؤلفات فى الإطار التاريخى المحدد

وإيراد الأحكام عن مؤلفات المعاصرين لهم - ولو بوجه عام وحيثما كانت معروفة بالنسبة له - يقترب فى النهاية من العمل من وجهة نظر حاضره الخاص به و"منظومته" للقيم، وبهذه الطريقة يقيم استمرارية فيما بين الماضى والحاضر(٨).

ويبين باش آجيتش فى بحثه الرئيسى - فى رسالة الدكتوراة أنه على وعى بالأهداف البحثية المطلوبة وبالأسلوب المنهجى السليم، ولكنه أيضا على وعى بالقيود الكئود التى تفرضها المادة المتاحة، أى على وعى بحقيقة أن الأبحاث فى هذا المجال فى تمام البداية(٩).

ويشكو باش آجيتش قائلا: لا ينتظرن أحد فى هذا الكتيب أى تاريخ للأدب أو عملا أدبيا متكاملا؛ لأن هذا لم يكن من الممكن تنفيذه. ويستنتج من هذا أن الكاتب يعى أن ما كان يفضل كتابته هو تاريخ للأدب (المدون باللغات الشرقية)، وهو ما يمكن اعتباره فى الوقت الحاضر أمدا نهائيا لدراسة التراث المكتوب باللغات الشرقية وهو أمر مشكوك فيه نظرا إلى درجة قابلية التراث للبحث. وبالنسبة لباش آجيتش يعد تاريخ الأدب - عن حق - عملا متكاملا بمعنى الإجمال والتشبع، الأمر الذى كان حقا من المستحيل تنفيذه فى عصره؛ لأن هذا الرائد النير أبصر فى ذات البداية الهدف النهائى الذى أشار به إلى أحفاده. واستطرد باش آجيتش قائلا: لقد بقيت دون نجاح جميع التوليفات بأن يتم بأية طريقة توحيد العلل والمعلولات، ويتم بهذا الأسلوب منح العمل كله معطيات عامة(١٠). وفى الواقع يقف باش آجيتش أمام مادة البحث تتملكه بشكل مباشر حيرة تتعلق بتسجيل الحقائق، ولم يسبقه أحد تقريبا فى هذا العمل، بحيث إنه لا يستطيع على نحو موضوعى - مع استخدامى للاستعارة - التوصل مع غزارة المادة قيد البحث وكأنه واقف بأعلى مأذنة المسجد - إلى أن يحتوى ببصره السمات السطحية للمنظر الطبيعى. ثم يستطرد باش آجيتش قائلا: أعترف بأن الترتيب التأريخى البسيط ممل حين لا يكون للحدث كله شكل مترابط، ولكن لكى أقوم بتنفيذ هذا فلابد أن أعترف أيضا بأننى فى الوقت الحاضر ليست لدى القدرة الكافية لذلك(١١).

وفى هذه العبارة الختامية لدينا أمران هامان على الأقل. أولا يعترف كاتبها بأن تتابع الأسماء بالترتيب التأريخى "ممل" وناقص من ناحية تاريخ الأدب؛ لأنه لا يمثل "شكلا مترابطا" (وحدة كاملة مترابطة) مثل الشكل الذى يقدمه تاريخ الأدب الذى يظل هو النموذج بالنسبة له. وبناء عليه فالترتيب التأريخى للأسماء وللمؤلفات (وسأضيف: الإيراد الممل لسير الحياة) هو فى الأساس مجموعة من الأجزاء الموضوعة بشكل آلى ينقصها الترابط الذى تقدمه "الإحاطة الإجمالية لتاريخ الأدب". ثانيا، اعتراف الكاتب بأنه فى هذا الصدد لابد أن يظل " فى الوقت الحالى بدون القدرة الكافية "هو تعبير عن وعى العالم بشأن الدرجة غير الكافية من بحث المادة أكثر من كونه (وكذلك أيضا كلمة كتيب) معنى تقليديا موروثا من القرون الوسطى للتواضع المصطنع.

وبناء عليه فالقراءة المتأنية لهذه العبارات العدة تكشف عن الأسلوب المنهجى لباش آجيتش، وبعبارة أفضل – توجه، من ناحية، إلى أن "التسلسل التأريخى الممل " يمثل ضرورة بحثية نظرا إلى عدم التحقيق الجلى للمادة، بينما يظل تاريخ الأدب،" بوصفه شكلاً مترابطًا "، هو الهدف النهائى الذى لم يتمكن من التوصل إليه. وبعبارة أخرى فإن العرض الكامل، أو التام تقريبا للتراث المسجل باللغات الشرقية يفرض ترتيبا مختلفا للمادة. على سبيل المثال، تحليل بعض الأشكال الأدبية والموضوعات العامة (الطوبيكا – أى نقاط أو جوانب الموضوع، ملاحظة المترجم)، وتنقل الموتيفات والسيطرة المحتملة لمعيارية الشعر التقليدى... إلخ. وبذلك يتم النجاح فى وضع "العلل والمعلولات فى أى شكل من أشكال التوحد" ويكتسب "العرض العام" ترابطا بصفته تاريخا للأدب، وليس بصفته تأريخًا للأدب، أو على أنه "ترتيب تأريخى بسيط وممل".

والتتابع التاريخى باعتباره مبدأ فى تناول التقاليد الأدبية، النابع من موقف باش آجيتش، لا يناسب طبيعة الأدب ببساطة بسبب أن "تحرك" القيم الأدبية فى حقبة واحدة أو فى مجموعة من الحقب، لا يمضى وفقا للتسلسل الزمنى على نحو ثابت، وإنما وفقا للقواعد الأخرى الملازمة للأدب الرفيع؛ فلا توجد على الدوام علاقة التطابق بين الحقب الأدبية والعهود فيما يسمى بالتاريخ الاجتماعى السياسى، ولا يمكن حتى للترتيب التأريخى

للمؤلفين أن يكون تاريخا للأدب(١٢). والكشف عن هذه القواعد ومنحها منزلتها فى الزمن سيجعل ""كتيب "باش آجيتش "مترابطا" بحسبانه "عملا أدبيا متكاملا".وهذا يسرى على وجه الخصوص، حسبما يبدو، بالنسبة للآداب الشرقية الإسلامية، وكذلك أيضا بالنسبة للتراث البشناقى باللغات الشرقية، الذى قام فيه الحكم القمعى لعدة قرون لنظرية الإبداع المعيارية الاستقرائية بتعيين مبدأ المحاكاة على أنه المبدأ الأعلى بحيث إنه جرى لعدة قرون الاعتناء بنفس الصيغ وهيمنت ذات النماذج الشعرية. وللوهلة الأولى فهذا البحر اللانهائى هادئ فى الغالب، بدون تبدلات شعرية مثيرة على الصعيد الإبداعى، ولذا فإنه يتم نشر تقاليد كاملة بحسبانها حالة للعلاقة الطبيعية بين الأديب وبين المعيارية الشعرية. ومن اللازم تعليل أسباب كون الحالة على هذا الوضع، وما المعانى التقليدية فى هذا الأدب؟ وإلى أى مدى تم توضيح الاستقلالية اللازمة للمؤلفات الأدبية فى التقاليد، ودرجة التشابه والاختلاف النسبى لنظرية الإبداع الشرقية الإسلامية، التى فى مجالاتها نشأت الإبداعات البشناقية باللغات الشرقية وما شابه ذلك. وهذا يعنى " وضع العلل والمعلولات فى أى شكل من أشكال التآلف "، ونحن لا نعتبره تزكية للنموذج السببى بالمعنى المألوف، بل بحسبانه ضرورة للتناول الجوهرى للأدب. حقا إنه لمل السرد التأريخى - وباش آجيتش على صواب.

إننى أمنح الأسلوب المنهجى لصافت باش آجيتش مساحة كبيرة نسبيا؛ لأننى أعتبره غاية فى الأهمية لا فحسب بالنسبة لذلك العصر، إنه فى الوقت الحاضر أيضا معاصر، باعتباره استباقا للأساليب المنهجية الحديثة والمعاصرة فى تناول التقاليد الأدبية. ولم تسمح الظروف التاريخية بأن يطبق باش آجيتش فى أبحاث التراث الأدبى تطبيقا مثابرا أساليبه المنهجية فى تاريخ الأدب، ولكن من المهم أهمية استثنائية أنه على وعى بأهميتها، وأنه نوه على الفور إليها وأعرب عن اعتقاده بأن الأجيال اللاحقة ستتمكن من تطبيقها - حينما تصبح المادة الأدبية التى لم يكن بمقدوره هو دراستها، مدروسة فى النهاية عبر التاريخ. وأعثر فى أعمال الباحثين المعاصرين للتراث البشناقى المدون باللغات الشرقية مؤاخذات صريحة تجاه تقييم باش آجيتش لبعض مجموعات الأعمال أو المؤلفات. ويقدم النقاد توصية بمراجعة أحكام باش آجيتش، مع الإشارة إلى ما يسمى بالتقييم الموضوعى. وبهذا يتم التكهن بأمرين هامين.

أولا، لقد رأينا كيف أن باش آجيتش على وعى بأن كتابه الصغير ليس تاريخا للأدب يلازمه نظام ثابت نسبيا للقيم.

ثانيا: يمكن لأحكام النقد الأدبى لباش آجيتش، ولكن أيضا لا يلزم أن تكون عابرة بالذات بسبب أنها ليست مشيدة فى "الشكل المترابط" لتاريخ الأدب، ولأنها - مثل أحكام التقييم فى الأدب بوجه عام - تنجم عن صلات معينة ولكن متغيرة. والمشكلة هنا فى أن الاستناد إلى التقييم الموضوعى، باعتباره مراجعة لعمل النقد الأدبى لباش آجيتش، لا يدرك أمرا أساسيا وإدراكه متضمن فى رفض باش آجيتش الالتزام بقبول أحكام معاصرى الشعراء والباحثين الآخرين؛ أى عدم استيعاب أنه لا يمكن أبدا تقييم الأعمال الأدبية تقييما موضوعيا. إن العمل الأدبى باعتباره نصًا، باعتباره بنية لا تتغير، على الدوام نفس مجموع الحروف والكلمات، هو نوع من " الحقيقة" الملائمة تقريبا للتحليل الفيلولوجى الدقيق الذى يمكنه فى تناوله الذاتى، ولكن غير الكاف للعمل الأدبى أن يحقق نموذجا للعلمية أو الموضوعية. غير أن العمل الأدبى باعتباره نصًا قيمة (فنية) ليس حقيقة غير متغيرة: إنه بصفته قيمة يتحقق فى الصلات المتغيرة، فى موقفى أو موقفك تجاه العمل باعتباره قيمة. وهذه البنية بعينها على الدوام تمر عبر إدراكات مختلفة وتتحقق فيها، بسبب تباينها النسبى، بحسبانها قيمة متفاوتة على نحو نسبى وبالطبع تتحرك النسبة فى أفق ما يسمى بالذوق الأدبى (المتفاوت فى جميع الأزمان)، وفى أفق خبرتنا العامة المشتركة عن الأدب وخبرة الأدب ذاته. وبالطبع يمكن الكتابة بإسهاب عن هذا الموضوع، ولكن من أجل احتياجات هذا البحث الذى أقوم فيه بإيجاز الأسلوب المنهجى المتعلق بنقد الأدب وتاريخ الأدب لباش آجيتش، يكفى القول بأن مراجعة أحكام باش آجيتش لا يمكن أن تستلزم التقييم الموضوعى بالمعنى العلمى إلى حد ما، بل فى أحسن الأحوال - إذا ما كان التقييم صحيحا ومعللا تعليلا متينا عن طريق العمل ذاته، وليس مؤسسا فحسب على التناول الانطباعى - يمكن أن يستلزم تعدد الفواعل. وإذا ما أضفت إلى كل ما تم ذكره بأن المطالبات بإجراء تقييم موضوعى (باعتبارها مراجعة للتقييم الذاتى لباش آجيتش) تأتى من قلم متخصص فى فقه اللغة علمه - وفقا لطبيعة الأمور - يتناول حقا الأدب، ولكن ليس بصفته نظاما للقيم الرفيعة - عندئذ يتبين وضوح عدم فائدة ولا مستقبلية التقييم "الموضوعى".

وبناء عليه فإذا لم يكن بمقدورنا في الوقت الحالي أن نقبل دون تحفظ أحكام باش آجيتش، فهذا لا يعني أن كتابه ليس على ما يرام من الناحية المنهجية، فالقيمة الكبيرة لهذا الكتاب تتمثل بالذات في التقييم الذي يبعث الحياة في الآثار الفنية التاريخية، أما التقييم الموضوعي فيبقى وهما فيلولوجيا كبيرا.

والموقف النقدي لباش آجيتش تجاه المؤلف الأدبي يستحق، في الحقيقة، تنبيها هاما، ولكنه ليس مرتبطا بالنموذج الموصوف للموضوعية.

ورغم أن باش آجيتش، وهو يقوم بتقييم المؤلفات الأدبية، يقيم في الغالب صلات تقييمية مع المؤلفات الأخرى، ويعقد مواجهة بين أحكامه الشخصية وبين المرجعيات[١٣]، فإن حكمه يعرف البقاء على مستوى الانطباع - بدون تعليل[١٤].

وعلاوة على ذلك، فليست نادرة الحالات التي يصدر فيها الكاتب حكم التقييم على أساس بيت من الشعر أو ثلاثة أو أربعة من أبيات الشعر. والسبب في ذلك ليس على الدوام في صعوبة إدراك الأصل الكامل، بل أيضا في الفهم الموروث للعلاقة بين النقد وبين المعيارية الشعرية، مثل تلك العلاقة التي كانت تتم رعايتها مع اختلافات بسيطة نسبيا في آداب الشعوب الشرقية الإسلامية.

إذ إن نظرية الإبداع معيارية؛ بمعنى أنها تشكلت على أسس مادة أدبية نموذجية معينة كانت تعتني إلى أقصى درجة ممكنة بكمال الشكل وبوحدة الوزن والقافية، وكان التشبع الفكري للقصيدة يبقى في المرتبة الثانية. وفي توافق مع هذا يقوم النقد التقليدي الذي يمكن أن نسميه نقدا بتحفظ فحسب - بمهمة العلم المساعد لنظرية الإبداع المعيارية الذي تتم بسهولة مراجعة مبادئه الأساسية في تحقيق القيم الشكلية للقصيدة. وبالنسبة لمثل هذا الحكم لا يلزم إيراد كل القصيدة (المكتوبة بقافية متجانسة وفي وزن واحد)، بل يكفي ذكر بعض أجزائها[١٥].

والمشكلة الجوهرية التي كان باش آجيتش يواجهها - وهي مشكلة عدم تحقيق المادة بدرجة تسمح بنشأة تاريخ للأدب البشناقي المدون باللغات الشرقية - قام بحلها فيما بعد المستعربون عندنا بالبوسنة والهرسك الذين يمكن اعتبارهم خلفاء باش

آجيتش بسبب وعيهم بشأن أهمية التراث وضرورة بحثه على نحو مرتبط بتسجيل الحقائق، إلا أن المستشرقين الأوائل لم يكونوا ورثته ولا بمعنى التقييم الجرىء، ولو العابر أيضا. ولكن هذا الأمر الأخير لا يمكن أن ينسب إليهم باعتباره خطيئة بسبب أفضالهم فى الكشف عن وإيضاح غموض وقراءة العدد الوفير من المخطوطات الذى لم يتم فحصه، ولأنهم قاموا على نحو جلى بوضع أسس موثوق بها للأعمال المركبة اللاحقة. وبالضرورة تم تأجيل نشأة تاريخ للأدب البشناقى المدون باللغات الشرقية الثلاث. وما حجم المشقة وما قدر المعرفة التى يتطلبها الكشف عن مادة المخطوطات الوفيرة باللغات الشرقية الثلاث، ثم إنهاء قراءة هذه المخطوطات القديمة وتصنيف وجرد ومن ثم فهرسة الأعمال الإبداعية التى تم الاعتناء بها عندنا بالبوسنة والهرسك خلال عدة قرون - فى الغالب ليسوا على وعى بذلك حتى العارفين بهذه اللغات الحديثة، أما أولئك الذين لا يعرفون على الإطلاق هذه اللغات فليس بمقدورهم ولا التكهن بصعوبة وحجم العمل.

وبناء عليه فإنه بعد باش آجيتش قام عدد ضئيل من المثقفين البشانقة - ضئيل بشكل متفاوت مع حجم وجدية المهمة - بتوظيف حياته فى تفان وهمة فى بحث التراث الذى كان يتم فى البوسنة والهرسك على مدى فترة طويلة بعد باش آجيتش، وإلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، بحثه خارج مجال المؤسسات، خارج نطاق الأبحاث المنظمة والمرتبة على نحو مجتمعى، وذلك بفضل تلك القوة المذهلة التى نصفها بكلمات بسيطة إلى هذا الحد - وهى حماس الأفراد. وللأسف، لم يمتلك البشانقة، لفترة طويلة بعد باش آجيتش، الحق فى إنشاء بعض الأكاديميات أو المعاهد أو الأقسام الجامعية للدراسات الشرقية. وإذا ما أخذ فى الاعتبار بالإضافة إلى هذا أن الإبداعات البشناقية خلال عدة قرون باللغات الشرقية هى فى الحقيقة ثرية ومتنوعة تنوعا هائلا بحيث إنها تخص جميع المجالات الروحية، فمن الممكن التكهن بحجم الخسارة الواقعة نتيجة لتأجيل الاهتمام المؤسسى المنظم والغزير نسبيا بالتراث المدون باللغات الشرقية. وبهذه الطريقة لم يتم فحسب تأجيل نشأة تاريخ للأدب البشناقى المسجل باللغات الشرقية، الذى بدونه لا يمكن أن يتواجد ولا تاريخ الأدب البشناقى على وجه العموم، بل وأيضا التعتيم على التاريخ الروحى للبشانقة بالمعنى العام.

وبديلا عن المؤسسة قام عدد ضئيل من البشانقة بحماس وإصرار بمباشرة الكشف وإيضاح الغموض وإعداد بيان مفصل للمادة المدونة باللغات الشرقية. والخاصية الأساسية لعملهم إلى وقت نشوب الحرب العالمية الثانية هى التناول الفيلولوجى المتقن. وفى الحقيقة فليس من الصواب تماما إجراء مثل هذا التحديد القاطع والدقيق للحقب فى تطور الأبحاث الشرقية عندنا فى البوسنة والهرسك، مع تحديد الفترات بتواريخ معينة. وذلك لأن التناول الفيلولوجى عصرى للغاية حتى بعد الحرب العالمية الثانية أيضا، وعصرى فى الوقت الحاضر كذلك، وسيظل على هذا النحو طالما أنه لم يتم بحث التراث المدون باللغات الشرقية بحثا كاملا بهذا الأسلوب المنهجى. ولكن على وجه العموم فإنه بدءا من باش أجيتش وحتى الحرب العالمية الثانية فالنهج الفيلولوجى مسيطر، وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، وعلى وجه الخصوص فى الوقت الحاضر، فإنه بجانب النهج الفيلولوجى الحيوى عن حق، يجرى نشر مؤلفات تم فيها التوفيق بين النهج الفيلولوجى والأساليب المنهجية الأخرى، وعلى الأخص فى الأبحاث ذات الطابع المونوجرافى (أى ذات طابع الرسائل العلمية - توضيح المترجم) والتركيبى. وفى بعض الرسائل والدراسات المعاصرة يتم تجويد النهج الفيلولوجى بين نفس غلافى المؤلف عن طريق الأساليب المنهجية الأخرى. وسيكون هناك لاحقا المزيد من التفاصيل عن هذا الأمر.

وكان محمد الخانجى من بين أوائل الباحثين للتراث المكتوب باللغات الشرقية، وربما أهمهم أيضا إلى وقت نشوب الحرب العالمية الثانية، ويمكن لمؤلفه فى بحث التراث أن يمثل - على الصعيد المنهجى - الجيل بأكمله(١٦). وعلاوة على مجموعة من المؤلفات ترك الخانجى كتابين هامين يتشابه أحدهما مع الآخر تشابها كبيرا من ناحية المضمون والمنهج بحيث إن المطلعين بدرجة غير كافية يساوون بينهما على نحو خاطئ؛ اعتقادا منهم أنهما هما نفس الكتاب، ولكنهما صادران بلغتين؛ العربية والبوسنية(١٧).

وكلا كتابى الخانجى لهما سمة مرتبطة بترجمة الحياة وقائمة الإصدارات؛ فقد قدم الكاتب المعلومات الأساسية الخاصة بترجمة الحياة وقائمة الإصدارات عن مجموعة من المبدعين الأدبيين والعلماء. وفضلا عن ذلك يورد هنا وهناك مقتطفات غير متساوية فى الحجم من المؤلفات الأصلية. وترجمات المقتطفات مسجلة بصيغة نثرية بغض النظر عن الشكل المكتوبة به النصوص الأصلية.

ويقودنا كتاب الخانجى إلى حقبة التناول الفيلولوجى بشكل بارز للتراث المدون باللغات الشرقية، وهذا يتوافق جزئيا مع فهم الفيلولوجيا فى ألمانيا خلال القرن التاسع عشر. وفى هذا الصدد لا أقصد بحث المادة فحسب باعتباره تسجيلاً للحقائق، بل أقصد شمولية هذه المعرفة التى حددت بالنسبة لمجال مادتها جميع إبداعات العقل البشرى، وهو ما يتناسق تمام التناسق مع الفهم التقليدى للأدب الذى كان أيضا يتضمن جل إبداعات العقل البشرى. ولكن عند تحديد بحث الخانجى بأنه فيلولوجى يلزم تدقيق معين لأسلوب تناوله للتراث فى إطار هذا العلم واختلافه الكبير عن الفيلولوجيا الألمانية.

ذلك أن بحث الخانجى (مثل أيضا مؤلفات بعض معاصريه أصحاب نفس التوجه المنهجى) يعد فيلولوجيا عن طريق ذلك الجزء الذى يكشف به عن مؤلفين ومؤلفات مجهولة حتى ذلك الحين، ويؤكد أصالتها ويسعى على أساس المعارف الجديدة إلى تنقية المادة من الأخطاء التى ارتكبها عن غير قصد الباحثون السابقون. إلا أن فيلولوجيا النص ليست متطورة تطورا كاملا عند الخانجى؛ لأنه يورد فى سمات موجزة للغاية ومقتضبة تقريبا أحوال الحقبة التى أبدع فيها المؤلفون، ومستوى تعليمهم وما شابه ذلك، ولكن كل هذا فى شكل صورة أولية. وبعبارة أدق فالباحث يقدم معلومات كثيرة نسبيا عن سيرة حياة الكتاب والمعلومات الأساسية عنهم وعن عصرهم، ولكن لا يستنتج حتى النهاية العلاقات بين الكاتب وبين العمل وبين عصره. والتفسير الفيلولوجى ليس فياضا. وبناء عليه فالأبحاث فى هذه المرحلة من البحث لا تتميز بالنقد الفيلولوجى المتطور الذى يهمه أن يباشر بعد الكشف عن العمل والتثبت من عمره

وأصالته - تحليل البيئة الأدبية والثقافية التي نشأ فيها العمل، ويتأكد من الأعمال المماثلة ويبحث التأثيرات المحتمله. وهناك سببان من أجلهما لم يتطور فى مؤلفات الخانجي المذكورة - علم الفيلولوجيا بمعناه الشامل ومهارته المنهجية المضاعفة، كما كان فى الفيلولوجيا الألمانية فى القرن التاسع عشر.

ومن ناحية، فإنه بالنسبة لهذا الكاتب[١٨] الصغير السن للغاية لم تكن معروفة مجموعة تامة من المعلومات اللازمة للتناول الفيلولوجى الكامل والكفء تماما من الناحية المنهجية. إنه كذلك ينتمى إلى تلك الجماعة الرائدة من الباحثين التى لم تفلح فى الوصول إلى المناطق القاصية من التراث الأدبى المدون باللغات الشرقية. ومن ناحية أخرى، فإن الكاتبين اللذين أتحدث عنهما لهما طابع معجمى تقريبا ومن ثم، فنظرا إلى هذا الأمر، فليست مثالية بالنسبة لهما شمولية التحليل الفيلولوجى. وفى بعض المؤلفات الأخرى واللاحقة سيكون المنهج الفيلولوجى للخانجى أكثر اكتمالا ومن أجل هذا أغزر نتاجا أيضا[١٩]. ويتمثل الفضل الأكبر لكتاب " الجوهر الأسنى..." فى أن التراث البشناقى المكتوب باللغات الشرقية، عن طريق اللغة العربية التى صدر الكتاب بها، رغم أنه تم تقديمه عن طريق المعلومات الأساسية المتعلقة بسير الحياة وقائمة الإصدارات - ظهر للعالم مع كتاب باش آجيتش، وبالتالى لفت انتباه الباحثين الآخرين إلى التراث المكتوب باللغات الشرقية. ونجح التحليل الفيلولوجى للنص والنقد الفيلولوجى فى البقاء على هذا النحو فى مؤلفات المواصلين لعمل الخانجى (مثل عمر موشيتش وفهيم ناميتاك وعامر ليوبوفيتش وياسنا شاميتش وغيرهم من الباحثين - وعددهم يزيد قليلا فى الوقت الحالى) الذين مضوا فى اتجاه الأفق لأبعد بكثير من المكان الذى توقف فيه، نتيجة للوفاة المبكرة، الخانجى صاحب الفضل الذى يستحيل تقديره.

وفيما يتعلق بالتقييم النقدى الأدبى للتراث فى كتاب الخانجى ينبغى القول، للأسف، إن الخانجى قد بقى بمسافة بعيدة خلف سلفه باش آجيتش. لقد كان الخانجى باحثا ذا طاقة لا تنفد، ولكن بدون روح شاعرية وإحساس نقدى أدبى. ولذا فهو حتى لم يحاول أن يعقد مع المؤلفات صلة أدبية مثيرة ويقوم بتحليل طيب الأثر على صعيد النقد الأدبى. والفيلولوجيا الخاصة به فى هذا الصدد فاترة بشكل فظ، وحتى أيضا ترجمات النصوص

الأصلية التى بلغت صيغتها حدا من الكمال - هى عند الخانجى كتابات فيلولوجية نثرية - بدون أية قافية ووزن، وفى الكتابين المذكورين لا تنقسم إلى أشطر وإلى أبيات من الشعر. ومثل هذا الإجراء معروف حتى لدى أشهر المستشرقين العالميين، وعندنا أيضا فى الوقت الحالى، يقوم فقهاء اللغة - تحت ضغط الظروف بترجمة الشعر الشرقى المحب للشكل إلى كتابات لغوية نتذكر من أجلها على الدوام سطوع باش آجيتش.

وليس بعد بمقدور قرائنا للترجمات أن يتكهنوا إلى أية درجة كانت النصوص الأصلية تعتنى بالشكل. يكفى القول بأنه فى هذه التقاليد كانت تتم العناية بالشكل عناية هائلة، بحيث إنه حتى المؤلفات العلمية بشكل جلى - أى المؤلفات غير الأدبية بالمعنى الحالى كانت فى كثير من الأحوال بواسطة عناوينها تصوغ الوزن والقافية الداخليين، وبعد ذلك عن طريق الأدعية الدينية التى يمكن أن تطول إلى ما يزيد عن صفحة(٢٠). وحتى أيضا وصايا الوقف، بحسبانها مستندات شرعية ذات سمة عملية على نحو بين، ورغم أنها ليست أعمالا أدبية رفيعة، كانت تشتمل فى أجزائها التمهيدية الطويلة على قيم أدبية بارعة. وبناء عليه فقد تم إلى أقصى درجة فى هذا التراث عن طريق الأساليب المأخوذة عن الشرق تطبيق شعار الشاعر الرومانى الشهير هوارس: "إنه ممتع ومفيد".

غير أن عدم احترام شكل النصوص الأصلية فى الترجمات الفيلولوجية لا يلغى أهمية الأبحاث الفقهية اللغوية ولا عمل الخانجى. إن نقل ولو جزء من الشكل الفاخر للنص الأصلى كان سيقوم بتجويد العمل على نحو لا بأس به. ونظرا لأن النصوص الأصلية كانت بلغات يعرفها بالفعل عدد ضئيل من المختصين فيمكن حتى الآن الاكتفاء بأن تكون لدينا ترجمات فى مثل هذه الكتابات التى مع ذلك ستتم فى إحدى المرات إعادة إبداعها فى ترجمات شعرية مناسبة.

وفى سياق عرضى،فإن المراجعة السطحية للترجمات الفيلولوجية للشعر تقوم بمهمة تحذيرية بأنه على أساس ترجمة الباحث، فمن الجلى أنه لا مبرر لأن يتم التوقع

من ذلك الشخص الذى ترجم الشعر على هذا النحو أن يقوم بتقييمه تقييما نقديا أدبيا على نحو صحيح. وعن طريق إغفاله، أو بوجه عام عدم ملاحظة الميزات الهامة للشكل، فإن الباحث لا يتعايش مع القصيدة باعتبارها عملا أدبيا رفيعا؛ لأنه (أى العمل الأدبى) لايقيم اتصالا جماليا مع روح وإحساس الباحث، بل إن العمل الشعرى هام بالنسبة له بحسبانه حقيقة تاريخية أدبية. إن الباحث يدرج العمل الأدبى بنجاح على الصعيد الفيلولوجى فى زمنه التاريخى، ويمكن أن يتبع هذا الإدراج بأحكام معينة، ولكنها (أى الأحكام) تكون فى العادة مرتبطة بذلك العصر ومنقولة عن المعاصرين للمؤلفات ومن أجل الإدراج الصحيح فى مجال تاريخ الأدب يجب على الباحث أن يربط المؤلف الأدبى بقيم الحقب والمؤلفات اللاحقة، ولكى يصيغ الحكم النقدى الأدبى الشخصى عن المؤلف الأدبى، فعلى الباحث أن يشيد المعايير الذاتية وأن يقيم البينة عليها.

وبناء عليه، ففى كتاب الخانجى وفى عصره على وجه العموم، ليس من الممكن بعد الحديث عن تاريخ الأدب البشناقى المدون باللغات الشرقية باعتباره جزءا من تاريخ الأدب البشناقى بوصفه كلاً - باعتباره جزءاً حيوياً لا يتجزأ من هذا التاريخ - لأن القيم الأدبية لا يتم ربطها بالحقب اللاحقة، ولا ترتبط بناء عليه فى منظومة التقييم التاريخية الأدبية بالمؤلفات الموجودة فى مجالات التقاليد الشرقية الإسلامية التى نشأت فيها هذه المؤلفات. وكذلك لم يكن لا يزال غير موجود التقدير النقدى الأدبى، ولو فى شكل نقد فيلولوجى مفرط. وظلت المهمة الأولية لهؤلاء الباحثين قليلى العدد هى إثبات الحقائق التاريخية، والتناول الوضعى المستحيل استبداله، وهو التناول الذى ستصبح نتائجه بمرورالزمن مؤثرة إلى حد كبير وجلية من ناحية الحقائق التاريخية، بحيث إنه بالذات كثرتها ووضوحها ستفرضان فيما بعد الحاجة إلى المورفولوجيا (تطور البنية - توضيح المترجم) الخاصة بثقافة كاملة وبالتاريخ الروحى، ومن ثم تشهد أيضا بواسطة التراث البشناقى المدون باللغات الشرقية على أن الحضارة الشرقية الإسلامية كانت عديمة النظير، وأنها عن طريق استخدام اللغات الثلاث العالمية آنذاك حققت وحدة ثقافية وأدبية صلبة نسبيا.

ومع أنه انطلاقا من مستوى الأبحاث الحالية فى هذا الميدان - وأعود إلى استخدام الاستعارة التى تم استخدامها من قبل - تتضح الصورة الطبيعية للتراث المسجل باللغات الشرقية، الصورة الأكثر اتساعا على نحو لا بأس به عما كانت فى عصر الخانجى، فإنه لم تنته مرحلة إعداد القوائم، ويشهد على هذا أفضل شهادة الإصدار المستمر لقوائم جديدة. ولا زالت الأبحاث الخاصة بتسجيل الحقائق والفيلولوجيا تحافظ وجوبا " بحق الأولوية" لأنها تثبت بواسطة حتمية الحقائق أن هذه المساحة لم تكن شاغرة، كما كان يراد إثبات هذا بكل طريقة، بل إنها على العكس كانت حافلة بفيض نسبى من المؤلفات فى جميع ميادين الإبداع - فى حقبة وبجودة متصورة فى حين لم يكن من الممكن التحدث عنها فى منطقة تقع مباشرة خلف الحد الفاصل لهذه الدائرة الثقافية الحضارية.

ولما قدمت الأبحاث الفيلولوجية نتائج هامة، باعتبارها أساسا لجميع الأبحاث التالية وبحسبانها نتائج يمكن بثقة إثبات صحتها، أخذت تتشكل التحرزات عمن تخصه هذه الإبداعات: هل هى عثمانية أم تركية أم إسلامية... إلخ. وبناء عليه فعلى أساس المادة المعدة إعدادا دقيقا من الناحية الفيلولوجية ومصنفة على نحو نسبى - بالذات فى المرحلة التى أصبح فيها ممكنا نشأة تاريخ الأدب بالمعنى الذى كنت أعود إليه عدة مرات حتى الآن - شرع بعض المستشرقين غير البشناقيين يدونون نصوصا فى مجال "تاريخ الأدب" تدفع بمملكة الإبداعات البشناقية، كلية وإلى غير رجعة، إلى الإمبراطورية العثمانية، أى إلى الأدب العثمانى، بمعنى أنها ليست بشناقية. وهذا هو التفريغ التالى للمكان والتكوين المزيف لفراغ ثقافى تاريخى(٢١).

وبهذا الموضوع أصل إلى مسألة من المسائل الجوهرية لتاريخ الأدب بحسبانه علما لا يتم على الدوام استثناؤه من النزاعات القسرية العقائدية وغير الأدبية. ومن المستحيل تقديم تطور لفكر تاريخ الأدب فى مجال "الدراسات الشرقية البشناقية"(٢٢) بدون تفصيل هذه المسألة، ولو بإيجاز شديد؛ لأننى أعتبرها هنا مشاكلة علمية، وليست أيديولوجية برجماتية؛ ففى كثير من الأحيان تتجاسر على آداب كاملة وعلى بعض الأدباء أو المؤلفات - آداب قومية قادرة على تمزيق الشكل العضوى من أجل أهداف أيديولوجية وغير أدبية معينة.

وليست هامة على الإطلاق مشكلة تسمية الأدب البشناقى المدون باللغات الشرقية وعندئذ ينبغى أن نأخذ فى الاعتبار حقيقة لا محل للشك فى صحتها العلمية؛ فلا يمكن أن تكون تسمية الأدب اعتباطية وافتراضية، بل التسمية تنبع على نحو لاحق. وهذا يعنى أن التسمية تفرض نفسها من" كينونة" الأدب، من وحدته المتكاملة وعقب المعارف المكتسبة بشكل ذاتي – من الأدب نفسه وليست تحت إكراه المثيرات والأيديولوجيات غير الأدبية. وكل تسمية نابعة من موقع التعصب القومى وصراع الحضارات والسعى إلى خلق " إمبراطوريات أدبية " وما شابه ذلك – يتعذر استمرارها فى المنظور التاريخى؛ لأنها ليست مؤسسة فى ذات التاريخ، ولأنه لم يتم اشتقاقها عن طريق المنهجية الصحيحة لعلم تاريخ الأدب.

وسأتطرق بالحديث عن هذه المسألة التى صاحبت تطور أبحاث تاريخ الأدب على نحو مشروط وبعبارة أدق تطور الأبحاث الفيلولوجية "فى الدراسات الشرقية" البشناقية – فى المرحلة التالية أيضا من العرض؛ لأن مشكلة التسمية ازدادت حدة على نحو خاص، وفقا لمعلوماتى، بعد الحرب العالمية الثانية حينما تم التخلص منها لدى قطاع كبير من الرأى العام العلمى.

ولكن، لكى أبرز استمرارية تطور هذه المسألة وربما حلها النهائى، ينبغى تقديمها الآن فى سياق عرضى لأبحاث الخانجى، على الرغم من أن باش آجيتس أيضا كان يشعر بوجود المشكلة.

وعن طريق عنوان كتابه – "البشانقة والهرسكيون فى الأدب الإسلامى" – طرح باش آجيتش أسس تناول هذا الأدب مبينا أمورا هامة. أولا، بغض النظر عن أن رمز التخصيص "الأدب الإسلامى" مثير للجدل؛ نظرا لأنه يتضمن تحديد الأدب بالمعنى الدينى، فينبغى هنا النظر إلى رمز التخصيص "الإسلامى" بحسبانه تعبيرا عن وعى الباحث بأن الأدب البشناقى المدون باللغات الشرقية يتبع وحدة كاملة ضخمة للغاية ويشارك فيها – بناء عليه – على الصعيد الإبداعى والعرقى البشانقة (والهرسكيون). والقيمة العظيمة المنهجية لمثل هذا العنوان – سواء أنه لابد من أن نستبدل بتعبير "إسلامى"

تعبيرًا آخر أكثر ملائمة، يتضمنها التأكيد الجلي بالعنوان أن الأدب الذى أبدعه البشانقة والهرسكيون باللغات الشرقية ينتمى إلى "نظام" هائل للإبداع ينبغى اعتباره فوق قومى. وأحس أولا باش آجيتش ببعد نظره ثم بصفته باحثا توصل إلى معرفة – لأن مثل هذا العنوان ليس فى آخر الأمر تعبيرا عن هاجس ولا عن فطرة، بل هو تعبير عن خبرة وإدراك للباحث – بأن هذا "الأدب يمكن أن يكون بشناقيا بالمعنى العرقى والجغرافى؛ نظرا لأنه أبدعه البشانقة (وكذلك الهرسكيون بالطبع)، غير أنه بمدلول تاريخ الأدب، فهذه المجموعة من الإبداعات تتبع وحدة كاملة فوق قومية كبيرة وتشكلت وهى على هذا النحو عبر القرون عن طريق عديد من الميزات العامة المشتركة التى ليست بالنسبة للمطلعين محل خلاف كبير ولو بقدر قليل بحيث لا يلزم ذكرها هنا. ففى عنوان باش آجيتش، وعادة ما تكشف العناوين الجيدة على الفور عن الهدف الرئيسى للبحث، وتكشف فى أغلب الأحيان عن المنهج أيضا – وبناء عليه فالتشديد، أو الأهمية كلها، تقع على أصغر كلمة فى هذا العنوان: فهل هم البشانقة والهرسكيون، ولكنهم (أو مؤلفاتهم) موجودون فى الأدب الإسلامى. ووفقا لعنوان باش آجيتش ورؤيته لهذا الأدب، التى يحللها فيما بعد بواسطة الكتاب كله، فقد تم تحديد معيار المحلية أو الجغرافية أو العرقية الذى تبعا له يمكن تسمية هذا الأدب بالبشناقى، بيد أنه بصفته عالما لم يكن قادرا على التكهن بحقيقة أن هذا الجزء من الأدب يدخل فى نطاق وحدة كاملة فوق قومية – كما فى بحر تصب فيه مجموعة من "الأنهار القومية"، لا فحسب النهر البوسنى الهرسكى. بالإضافة إلى ذلك، فإن العنوان المطروح بهذا الشكل والدور الرئيسى لهذا حرف الجر الفعال على نحو فريد فيه يعنى بالنسبة لنا – ودراسة باش آجيتش تؤكد هذا – أن أدباء – (وعلماء الدين) البوسنة والهرسك موجودون فى هذا الأدب بطريقة إبداعية: والتواجد فى أدب باعتباره وحدة متكاملة فوق قومية يفترض حدوث تأثيرات فى اتجاهين أو علاقات ينشط فيها "الطرفان" نشاطا كافيا على الصعيد الإبداعى. والنهر عند انسيابه إلى البحر يتحتم أن يثير هياجا فى سكونه.

وإنها لهائلة حقا تداعيات التناول الذى قام به باش آجيتش على صعيد تاريخ الأدب.

ذلك أن المبدعين البشانقة باللغات الشرقية كانوا يوقعون مؤلفاتهم بالبوسنى (البشناقى)، وتوقيع المؤلفات بكلمة ليست جزءا لا يتجزأ من الاسم الشخصى، بل بكلمة تعنى التبعية العرقية والإقليمية، يمثل دون شك معلومة لا يستطيع مؤرخ الأدب أن يغفلها. ثم إن البشانقة بصفتهم مبدعين كانوا بالطبع يدرجون فى مؤلفاتهم الألوان المحلية، وفى كثير جدا من الأحيان كانوا يستخدمون الموضوعات "المحلية" أو "القومية" أيضا، وتشكلت مراكز معينة للإشعاع. وكانت توجد بعض الشخصيات الكبيرة التى كانت ترسل إشعاعات حتى بعيدا عن البيئة الطبيعية المباشرة. ويمكن حتى أن تتميز مدارس شعرية أو أدبية معينة، ومع ذلك لا ينبغى تقديرها حسب أهمية المدارس الأوروبية الحديثة. وعلى أساس كل هذه العناصر لا سند للحديث عن هذا الأدب بمعنى أنه أدب بشناقى أيضا، بغض النظر عن أنه لم يتم إبداعه باللغات القومية؛ لأنه فى الوقت الحالى يوجد مايسمى بالآداب القومية باللغات غير القومية. فماذا، مع ذلك، يقال عن الإبداعات القروسطية المدونة باللغة اللاتينية فى أنحاء أوروبا واشترك فيها كثير من الشعوب، الأمم اللاحقة؟!

ببساطة، يستخلص من التناول الذى قام به باش آجيتش، إذا قمت باستنتاج التداعيات إلى النهاية، أن الأدب الراهن المدون باللغات الشرقية بشناقى أيضا، ولكنه كذلك فى منظومة أكبر ومتكاملة يحطم جميع الحدود القومية المحصورة التى تريد إبقاءه دون مبرر وقسرا خارج الوحدة الكاملة فوق القومية. وبعبارة أخرى، فالأدب هو مثل هذه "المادة" التى لها قدراتها وشرعياتها الخاصة بالتحرك، غير الجذابة بالنسبة للمعايير الخارجة عن نطاق الأدب وبالنسبة للأيديولوجيات المتعصبة. وعلى سبيل المثال، فالأدب البشناقى يندرج تحت ما يسمى بالأدب الإسلامى الذى كان يتم إبداعه تقريبا فى نطاق حدود الإمبراطورية العثمانية، إلا أن الأدب "الإسلامى"، فى المقام الأول، ورث أعظم قيم الأدب العربى، وهذا ورث أكبر قيم الأدب الفارسى السابق للإسلام، وكلاهما "تشرب" بجزء كبير من أدب الهند العريق.. إلخ. فالآداب القومية، ولو أنه يمكن بتحفظ تسميتها على هذا النحو، ليست بقادرة على أن تفسر بشكل ذى مغزى هذه المنظومات الكبيرة أو هذا التحرك العالمى للمعارف عبر التاريخ من خلال بعض الشعوب التى هى بالنسبة لعالميته صغيرة ومنفردة مهما تملكها الغرور بشأن حجمها.

وتاريخ الأدب بمقدوره، بل وواجب عليه أن يحيط بالأدب بصفته منظومات كبيرة وفوق قوميه – هذه هى الرسالة المنهجية لدراسة باش أجيتش. وبالإضافة إلى ذلك فإنه لايعوق على الإطلاق إحساسه بالعالمية أن يؤكد فى مقدمة كتابه عدة مرات فى حماس، وعن صواب، كيف أن أجداده البشانقة "أصبحوا أحب فخر لدى وأعلى اعتزاز لى"(٢٣). إلا أن باش أجيتش على وعى – نذكر بالحقيقة المؤكدة المذكورة من قبل – بأنه لم يحن الحين لكتابة تاريخ الأدب نظرا إلى أنه لم يكن حتى آنذاك قد تم تحقيقه بمعنى تسجيل الحقائق والعرض الفيلولوجى.

وتأييداً لفهمى للأسلوب المنهجى لتاريخ الأدب الخاص بباش أجيتش سأورد فحسب جملة واحدة مدلولها أشد عمقا من "طولها البنيوى":

" بالذات من أجل قدم العهد ينبغى على النقد التركى أن يأخذ قليلا بعين الاعتبار الشعراء من المناطق الخاصة بنا، الذين لا يتخلفون، إن لم يكونو يتفوقون على الشعراء الأتراك المعاصرين، وعلى الرغم من ذلك يتجاهلهم النقد فى كل مناسبة"(٢٤).

ولماذا يكرس "النقد التركى" اهتماما للشعراء "من المناطق الخاصة بنا، وماذا يعنى هنا أنه " يتجاهلهم فى كل مناسبة".؟

يستنتج من الموقف المذكور أن "النقد التركى" ينبغى أن يدرج فى مجال اهتمامه شعراءنا الجيدين أيضا، لا من أجل أنهم منا، بل لأنهم باعتبارهم منا فمن الطبيعى أنهم يطالبون بحقهم فى اهتمام "النقد التركى" بهم بسبب أنهم كانو يبدعون باللغة التركية فى حدود التقاليد الأدبية الكبيرة. ونظرا لانحدارهم من المناطق الخاصة بنا، فقد كانوا يندمجون فى المسارات الحضارية الواسعة ويبدعون فى أطر تقاليد أدبية عريقة ورحيبة للغاية. وبتجاهله شعرائنا الجديرين بالاهتمام، فإن "النقد التركى" يقوم بإغفال التناول السليم لتاريخ الأدب ووفقا له يجب أن يتم احتواء الأدب فى ذلك العصر فى نطاق كبير للغاية. ونظرا لأن شعراءنا "لا يتخلفون فى شىء إن لم يكونوا يتفوقون على الشعراء الأتراك المعاصرين" فمن الضرورى عقد مقارنة لقيمهم، والمقارنة ممكنة ولها مغزى فحسب على أسس مشاركة معينة وعامة متجمعة فى التقاليد، وأيضا على قواعد اختلاف متناسب فى آفاق هذه المشاركة العامة.

وعلى أية حال، فإنه هام للغاية التناول الخاص بباش أجيتش على صعيدى نقد الأدب وتاريخ الأدب للتراث البشناقى المدون باللغات الشرقية، رغم أنه لم يستطع فى ذلك الحين أن يطوره للنهاية؛ فليس من المبالغ فيه على الإطلاق القول بأن هذه الأساليب فى التناول تعد استباقات فريدة للمناهج اللاحقة، ومن ثم فهى تمثل اتجاهات شرع تدريجيا الباحثون المعاصرون فى التحرك تجاهها.

ودراسة الخانجى فى هذا الشأن أكثر تواضعا. إنها بلا طموح بمدلول تاريخ ونقد الأدب، على الرغم من أنه، وسنرى هذا على الفور، استشف أهميـــة المشكلة، فإنه انحاز إلى الأبحاث الفيلولوجية، وهو ما جرى الحديث عنه، مقدما مساهمة لا تقاس وتاركا للآخرين أن يصيغوا فى حين من الأحيان تاريخـــا للأدب على أساس أبحاثه وما شابهها من أبحاث.

وعنوان كتابه "النشاط الأدبى لمسلمى البوسنة والهرسك" أكثر رزانة من عنوان كتاب باش أجيتش فيما يتعلق بالجهود المبذولة فى المنهج والتقييم. إنه حتى فى نطاق هذا القصد محايد؛ لأنه – والأمر يرتبط بالعنوان – لا يدعى التقييم الذى تلزمه كلمتا "تاريخ الأدب" بتقييم مماثل له أو على منوال حرف الجر "فى" لدى باش أجيتش الذى يعبر عن العلاقة الديناميكية للبشانقة والهرسكيين مع التقاليد التى يبدعون بها. وفى عنوان كتاب الخانجى لا توجد لدينا السمة الخاصة بالتقاليد أو الدائرة التى ينتمى إليها هذا الأدب باعتباره وحدة كاملة فوق قومية، ولا توجد لدينا حتى كلمة "أدب" بل تعبير "النشاط الأدبى" الذى يرتبط ذهنيا على الفور بالرصانة والإتقان الفيلولوجيين.

والمحتوى الموجود بين غلافى الكتاب فى تناسق تام مع العنوان؛ فالكاتب يقدم صورة تمهيدية للمبدعين البشانقة باللغات الشرقية، مع تصنيفهم وفقا للمجالات التى ساهموا فيها إبداعيا ووفقا للغات التى كتبوا بها. وسيجد القارئ أيضا مقتطفات موجزة للغاية من المؤلفات مصحوبة بتعليقات ليس لديها طموحات لأن تشبع المادة الخاصة بها.

إن كتاب "النشاط الأدبى لمسلمى البوسنة والهرسك" هو عرض موجز للإبداعات البشناقية باللغات الشرقية بالمعنى القروسطى المرسوم لمفهوم "الأدب". ولا أشك أن الخانجى كان على وعى بأنه لم يكن ممكنا فى ذلك الحين كتابة تاريخ للأدب؛ لأنه بوصفه باحثًا كان يعلم جيد العلم أن حقبة الأبحاث الفيلولوجية وإعداد القوائم المفصلة بالمادة الوفيرة على وشك القدوم.

غير أن الدليل على أن الخانجى كان على وعى بمشكلة تسمية وتصنيف التراث الأدبى الهام المدون باللغات الشرقية يتبين من الصفحة الأولى من كتابه:

"اليوم فى القرن العشرين، كما يقال فى قرن التسامح الدينى، لا ينبغى للدين أن يشكل أية عراقيل أمام اعتبار مؤلفات الأدباء المسلمين أيضا جزءا من أدبنا. فمثلما فى تاريخ أدبنا تؤخذ إلى حد ما فى الاعتبار المؤلفات عن الديانة المسيحية باللغات اللاتينية والإيطالية أو بأية لغة أجنبية، فهكذا أيضا ينبغى أن تؤخذ فى الحسبان المؤلفات عن الديانة الإسلامية المدونة باللغتين العربية والتركية أو بأية لغة أخرى. وماذا نقول عن المؤلفات التى أبدعها أناس من بلادنا باللغات التركية والعربية والفارسية فى مجال الأدب الرفيع والتاريخ؟ (...) إن الناس من بلادنا الذين هم أبناؤنا برزوا فى العلم وفى العمل الأدبى، ولذلك يستحقون أن يعاملوا مثل باقى إخوانهم فى الوطن أيضا، الذين لا يوجد بينهم خلاف آخر سوى فى الديانة[٢٥].

ومن أجل احتياجات العرض الذى أقدمه ينبغى التشديد فى هذا المتن المقتضب متعدد الطبقات على الأقل على ما يلى:

يعتبر الخانجى على نحو لا لبس فيه "أدب المسلمين" المدون باللغات الشرقية جزءا من أدبنا. ولكن على الفور فى بقية النص نرى أن الخانجى تحت تعبير "أدبنا" لا يقصد الأدب البشناقى أو أدب مسلمى البوسنة والهرسك، بل يقصد وحدة كلية أكبر – أى الأدب البوسنى الذى يشمل الإبداعات باللغتين اللاتينية والإيطالية وباللغات الأخرى التى لم يكتبها المسلمون. وبقوله أيضا أدب البشانقة باللغة البوسنية (أى "بلغتنا") يميز أجزاء كثيرة من وحدة كاملة كبيرة. وعند التفسير يمكن القول بأنه على المستوى الأول

يتم تحديد هذا الأدب بأنه بشناقى (أى بأنه أدب مسلمى البوسنة والهرسك)؛ وعلى المستوى الثانى، فإنه يندرج ضمن تاريخ الأدب البوسنى بوجه عام، والفقرة التالية للخانجى تدرجه فى وحدة كلية أكبر – فى مجموعة الأدب الشرقى الإسلامى.

وإبراز عدم التسامح فيما يتعلق بتاريخ الأدب يثير الإزعاج على نحو خاص. إنه من الجلى بالنسبة للخانجى أن التسامح أو عدم التسامح لا يتناسب على الإطلاق مع تاريخ الأدب الذى لابد، إذا أراد أن يكون صحيحا، ألا يهتم إلا بنظام التقييم وبالعلاقات. وتحذيره المناسب من (عدم) التسامح هو اكتشاف مبكر للغرور المركزى الأوروبى وباعتباره على هذا النحو، فإن الاستشهاد المذكور من كتاب الخانجى يستحق كامل الاهتمام.

ويذكر الخانجى مباشرة فى بقية النص أن الأدب الذى يتحدث عنه يمثل فى الوقت ذاته موضوعا لاهتمام مؤرخى الأدب على الصعيد الواسع:

"لقد تقبل مؤرخو الأدب العرب والأتراك والإيرانيون بكل ترحاب مؤلفات المواطنين فى مجال الأدب، ومنحوها التقدير الذى يخصها ووضعوها فى المنزلة التى تستحقها"(٢٦).

وتأكيد الخانجى يتعارض على صعيد تسجيل الحقائق مع شكوى باش أجيتش من أن النقاد الأتراك " يتجاهلون فى كل مناسبة " شعراءنا، إلا أن هذين الموضعين يتطابقان بالمعنى المنهجى؛ لأنهما يعربان عن الحاجة إلى دراسة الأدب البشناقى فى إطار الأدب التركى أيضا.

وأخصص للتسمية المرتبطة بكل من باش أجيتش والخانجى ولإحلالهما للأدب البشناقى المدون باللغات الشرقية فى سياق تسميتهما لعلم تاريخ الأدب وللتناول الفيلولوجى – أخصص لهذا مساحة تتفاوت مع المساحة التى سأقوم فيها بمتابعة تطور هذا الفكر فى مؤلفات الباحثين البشانقة الآخرين. غير أننى أعتقد أن هذه المساحة مناسبة لأهمية باش أجيتش والخانجى: إنهما ليسا فحسب من أوائل الباحثين البشناقيين الذين بحثوا على نحو منظم ورحيب التراث المدون باللغات الشرقية، بل إنهما فى تلك المرحلة المبكرة استبقا أيضا حلولا منهجية غاية فى الأهمية.

وعلى درب باش آجيتش والخانجى ظلت أغلبية الباحثين البشناقيين اللاحقين فى اختلاف لفترة طويلة مع عدد من المستشرقين غير البشناقيين بشأن تسمية هذا الأدب. وفى الحقبة التالية للحرب العالمية الثانية حينما نجح البشانقة بعناء فى الفوز بالحرف الكبير M المثير للجدل (كناية عن كونهم مسلمين - توضيح المترجم) أصبح التراث المدون باللغات الشرقية فى المراجع هو أدب مسلمى البوسنة والهرسك، باستثناء بعض المستشرقين غير البوسنيين الذين كانوا ينسبونه بإصرار وبالتمام وحصريا إلى مجال الأدب العثمانى. حقيقة أنه فى هذه الفترة أيضا تدرجت المشكلة على صعيد تاريخ الأدب فى تناسق مع القيود الكبيرة فى مجال إثبات الهوية القومية والثقافية البشناقية بوجه عام، ولكن هذه مسألة فارق دقيق فحسب؛ فلا خلاف - من ناحية المبدأ - على أن هذا أدب لشعب من الشعوب له هوية تاريخية وثقافية ويقوم بمهمة تدعيم هذه الهوية بغض النظر عن أن الشعب يدعى المسلمون أو البشانقة. وقد تمت أخيرا الموافقة على المعيار الأساسى فى هذا الشأن. فلم تقم بإعادة مشكلة التسمية إلى بدايتها حتى ولا حقيقة مفادها أن مؤرخ الأدب البارز محسن رذفيتش قد اقترح مؤخرا تسمية هذا الأدب بالأدب الشرقى للمسلمين[٢٧] وأن نيناد فيليبوفيتش أجرى نقاشا حول عور مثل هذا المسمى[٢٨]. فاقتراح رذفيتش له طبيعة منهجية صارمة وينبغى تناوله بمسئولية كاملة وهو على هذا النحو؛ لأن التسمية المرشحة "الأدب الشرقى للمسلمين" تبرز أنه فى هذا الأدب لم يتم بدرجة كافية بحث تاريخ الأشكال والأجناس والاستعارات فى الأدب الشرقى وفى "الأدب الشرقى للمسلمين"، لكى يعطى البحث المقارن والمغاير فى هذا الحقل نتائج غاية فى الأهمية - بالذات بمعنى دراسة "الأدب الشرقى للمسلمين" من خلال أطر الوحدة الكلية فوق القومية.

ويشهد على تطور مسألة تسمية التراث المدون باللغات الشرقية نشر الكتاب الذى لا يمكن إغفاله "أدب مسلمى البوسنة والهرسك باللغات الشرقية" (سرايفو ١٩٧٣) لحازم شعبانوفيتش. والحقيقة أنه فى نفس العام صدر أيضا الكتاب المعروف بقلم إسماعيل باليتش يحمل عنوانا هاما "ثقافة البشانقة - المكون الإسلامى" (فيينا فى عام ١٩٧٣)، وتأتى أهمية العنوان من أنه قد تم منذ قريب فحسب فى البوسنة والهرسك التوصل إلى

مثل هذه التسمية[٢٩]. وتلا ذلك صدور عدة دراسات تم نشرها فى البوسنة والهرسك فى مدى سنتين - ثلاثة فحسب، وقد ركزت الاهتمام على تسمية التراث وعلى ماهية الأدب الذى يتبعه و مدى أهمية دراسته بالفعل.

وهكذا يبرز محمد فيليبوفيتش الأهمية الفريدة لهذا التراث الذى تم إبعاده بواسطة قوى الاقتصارية المركزية الأوروبية ويشير، وفقا لذلك، إلى حتمية تدعيم الأبحاث فى هذا المجال[٣٠]. وبعد ذلك يرفض فى حسم سليمان جروزدانيتش فى عام ١٩٧٨ التسميات السابقة "الكروات المشاهير"، "الكتاب الصرب باللغات الشرقية"... إلخ معتبرا إياها إكراها عقائديا[٣١].

ولكن ينبغى هنا القول بأنه سبقهم المتن الجرىء لنديم فيليبوفيتش الذى حل المسألة برمتها على نحو حاسم بواسطة مرجعية أكاديمية لا خلاف عليها، وأيضا عن طريق توليه لمناصب قوية فى الهياكل الاجتماعية والسياسية. فمن بين ما كتب فى هذا المتن أنه لا ينبغى اتخاذ موقف منفر تجاه النتائج الأدبية والجمالية والعلمية الأساسية لهذا الإنتاج الثقافى؛ لأنه من خلاله اتخذت الطاقة الذهنية للإنسان البشناقى شكلا ملموسا، ولذا فليس واقعيا على الصعيد التاريخى ولا عقلانيا على نحو حضارى أن نرفض هذا الإنتاج رفضا آليا بحسبانه انحرافا للروح البشناقية[٣٢].

(٢)

إن تطور الدراسات الشرقية وتحقيق التراث المدون باللغات الشرقية فى البوسنة والهرسك بعد الحرب العالمية الثانية مقارنة بالفترة السابقة يتخذ شكلا بحيث يمكن بحثه بحسبانه فصلا خاصا فى تطور هذه العلوم وآمادها من أجل عديد من الأسباب التى يترتب أحدها على الآخر.

وعن طريق الإنشاء النهائى، رغم أنه متأخر نسبيا، لمعهد الدراسات الشرقية ولقسم الدراسات الشرقية بكلية الآداب بسرايفو (فى عام ١٩٥٠) اللذين - حقيقة - لم يتم على الفور منحهما المكانة التابعة لهما فى نطاق التعزيز الاجتماعى والعلمى،

إلا أن نمو الوعى بشأن أهمية هذا العمل وتكدس المادة التي جرى تحقيقها مارسا ضغطا لا يحتمل - تحققت الظروف من أجل الاهتمام المنظم بالتراث المكتوب باللغات الشرقية ويغرض التأهيل الموسع نسبيا للكوادر. والتقنين المؤسسى هام أهمية خاصة؛ لأن عمل الباحثين السابقين الذين كانوا يشتغلون بمبادرات ذاتية وخارج النظام يتم إدراجه فى نطاق الأبحاث المهنية المقننة، إلى حد ما، فى اختصاصات النظام.

والنتيجة الهامة للإنشاء المؤسسى للدراسات الشرقية، فيما عدا القيام بالتجميع المنظم للمادة المخطوطة والمطبوعة غزيرة التنوع باللغات الشرقية، هى توسيع دائرة تعليم الكوادر والتوجيه المؤسساتى للمشروعات البحثية. ثم إن تأهيل الكوادر ذو أهمية خاصة بالنسبة لموضوع اهتمامى الراهن؛ لأنه تم فى إطار تأهيلهم إدراج الأساليب المنهجية للبحث العلمى الحديث التى ستؤثر، بالطبع، على أساليب التناول حتى ذلك الحين وتؤدى إلى نتائج أكثر ثراء نسبيا.

والتقنين المؤسساتى والتوجيه المؤسسى للأساليب المنهجية - ولا ينبغى فهم التوجيه بالمعنى المتشدد أكثر من اللازم - قدما الإمكانيات فيما بعد لإجراء أبحاث للتراث أشد كثافة واتساعا، بل ولإعداد دراسات مدعمة بالأسس العلمية وجديرة جدارة منهجية عن بعض المؤلفين أو عن بعض عناصر التراث المدون باللغات الشرقية. والمادة التى تم بحثها من ناحية تسجيل الحقائق والفيلولوجيا، وكذلك إعداد الدراسات التى أعتبرها إنجازا للبحث العلمى له أهمية خاصة - منحا الإمكانات أيضا لكتابة أول النصوص المركبة الكبيرة عن التراث، أو عن بعض عناصر التراث المتشعب.

وأخيرا فإن التطور المؤسسى للدراسات الشرقية ساهم على نحو حاسم فى تشكيل عدد معين من المتخصصين، أى توجيه جزء من اهتماماتهم نحو الآداب الشرقية فى الدول الأم (نحو الآداب العربية والتركية والإيرانية). وهذه ميزة جديدة للغاية فى تطور الدراسات الاستشراقية المحلية، ولذا سأرسم لها صورة تمهيدية فى فصل خاص، رغم أن فصلها مؤقت ومشروط تماما. مشروط لأن المعرفة المتينة بتاريخ هذه الآداب الثلاث تمثل الفرضية المبتغاة على الأكثر، الضرورية تقريبا من أجل التعرف الصحيح

والتحليل الرصين والتحديد النهائي لمكانة التراث المدون باللغات الشرقية، نظرا لأن هذا الأمر الأخير - وقد أكدت على هذا عدة مرات حتى الآن - لا يمكن بحثه على صعيد تاريخ الأدب إلا فى حدود "تقاليد" ضخمة قامت بالتوفيق بين كثير من التقاليد الأخرى.

وتقدم لنا تعضيدا للاعتقاد بشأن أغضلية الباحثين الذين يتعمقون فى هذه التقاليد، المؤلفات الأخيرة - على سبيل المثال - لفهيم ناميتاك[٣٣] وعامر ليوبوفيتش[٣٤] وجمال تشيهايتش[٣٥]. والأهم أنه بواسطة اكتساب المعارف فى الدول الأم - أى عن طريق تعلم تاريخ تلك الآداب، وبتقبل المسلمات المنهجية الحالية والمعاصرة تتحقق ظروف جديدة تماما وهامة للغاية من أجل شمول الأدب البشناقى المكتوب باللغات الشرقية ضمن الأدب الشرقى الإسلامى. والمعرفة المكتسبة بعناء من جانب الباحثين الحاليين لا تسمح لهم بأن يبحثوا فى هذه الآداب باعتبارها مسارات تطورية غير متصلة أو متوازية أو منفصلة آليا لعديد من الآداب، بل يسهل عليهم أن يلاحظوا فيها عناصر حيوية غير منعزلة للشراكة التى تجعلها وحدة كاملة لا تتجزأ. والأكثر من ذلك أنهم يعربون عن ذلك على أنه ضرورة.

إن فصل المستشرقين البشانقة الذين يبحثون فى آداب الدول الأم مشروط أيضا؛ لأن بعض الباحثين كانوا يشتغلون بقوة متساوية تقريبا بالآداب الكلاسيكية للدول الأم وبالتراث المدون باللغات الشرقية، ولكن أيضا بالآداب المعاصرة للدول الأم[٣٦].

وبالنظر إلى الأبعاد التاريخية فقد تم بناء عليه اجتياز طريق طويل فى زمن وجيز نسبيا بدءا بالصور التمهيدية المقتضبة لإبراهيم بك ولأوكيتش، مرورا بالعروض الخاصة بسير الحياة وبيان المؤلفات اللتين تم إثراؤهما على نحو كبير لصافت بك والخانجى، وبالمقارنة السطحية تقريبا والتناول الصحيح منهجيا فى أساسه، وانتهاء بالرسالات والدراسات التى تشمل مجالا للموضوعات بشكل رأسى. والمؤلفات التى تظهر ليست فحسب ثمرة لعلم الباحثين الذين يكتبونها، بل تنشأ أيضا على أسس مجموعة الأبحاث السابقة. ويتزايد حجم قوائم المراجع الموجودة بنهاية الأبحاث المركبة

بشكل متزايد، وتطول إلى عدة صفحات، ولذا "فالدراسات الشرقية" (تلك التى تبحث فى التراث) تصل إلى حالة مرضية بشكل يثير الدهشة وغاية فى الدلالة - بحيث إنه فى أغلب الأحيان يتم تقديم قائمة مختارة بالمراجع. وإذا كان بالإمكان إجراء نقاش حول قيمة بعض الأساليب المركبة للتناول، فإنه لا يتضمن إثارة الريبة فى تأسسها على مادة أصلية بمعنى التشكك فى طريقة بحثها. ودون الدخول فى الوقت الحالى فى تقييم الأعمال المركبة، فإنى أريد أن أقول إن المؤلفات، وهى بهذا الشكل، تعد مؤشرا هاما للأحوال فيما يتعلق بالآماد البحثية والمنهجية. والدراسات والمؤلفات هى إعلان عن تاريخ الأدب الذى كان يبدو بالنسبة لباش آجيتش هدفا بعيدا للغاية بحسبانه "عملا أدبيا متكاملا".

ولكن - يجب على أن أعود إلى الفيلولوجيا، هذا العلم الموثوق به، الذى مازال لا يمكن الاستغناء عنه؛ إذ إنه عن طريق الاستعراض السابق لتطور الدراسات الشرقية البشناقية، وفى إطار تطور فكر تاريخ الأدب ونقد الأدب بعد الحرب العالمية الثانية تم تقديم إحدى وجهات النظر - وبعبارة أدق - أشرت فحسب إلى الآماد الأساسية فى هذا المجال، القائمة على الأبحاث السالفة. غير أننى لا يمكننى أن أعرض الحالة بالكيفية التى هى عليها، عرضا متكاملا، إذا ما قمت فى النهاية بترك استمرار تقديمى للأبحاث الفيلولوجية المتواجدة فى هذه الحقبة على نحو كبير وبشكل حتمى، إلا أنه تتحسن أيضا جودتها وكفاءتها.

وقبل هذا من الضرورى التنويه إلى وجود اختلافات معينة بين فكر تاريخ ونقد الأدب فى مجالى الدراسات الشرقية وفى العلوم غير الشرقية، وهى اختلافات تنبع من طبيعة هذه العلوم ودرجة بحثية مجال الموضوعات الخاص بها. ذلك أنه ينبغى معرفة أن الدراسات الشرقية فى الأصل وفى الجزء الأغلب هى فيلولوجيا، وأن الدراسات الشرقية فى الجانب غير الفيلولوجى تضم بحث الشرق فى المناحى الاقتصادية والسياسية والمناحى الأخرى غير الفيلولوجية، مع وجود أطماع ثقافية استعمارية خفية.

والدراسات الشرقية عندنا بالبوسنة والهرسك، وعلى وجه الخصوص فى دراسة التراث، هى فيلولوجيا حقيقية بالمعنى الذى تدعمت به فى ألمانيا خلال القرن التاسع عشر[٣٧].

ونظرا لأن الدراسات الشرقية عندنا هى علم فيلولوجى على نحو بارز - وفى المقام الأول ذلك الجزء منها الذى يهتم ببحث التراث المكتوب باللغات الشرقية - فقد قامت بتطوير أساليبها المنهجية الخاصة، ومن الطبيعى أن تظل خارج نطاق اهتمامها المعالجات المنهجية الأخرى للأدب التى تطورت تطورا ناجحا فى العالم بعد بلوغ المنهج الفيلولوجى ذروته وإبان الثورة المضادة الوضعية. وبقيت مجموعة كاملة من الأساليب المنهجية الهامة فى الأدب التى تدعمت فى العالم بتحقيقها نتائج ملحوظة (وعلى الأخص تلك النتائج التى يمكن إدراجها تحت القاسم المشترك للتناول "الباطنى" أو "الضمنى"، وأيضا النتائج فى مجال تاريخ الأدب)، بقيت خارج اهتمام ومجال الدراسات الشرقية عندنا باعتبارها علما فيلولوجيا على نحو بارز؛ فعلم الفيلولوجيا بحسبانه علما يفتخر عن حق بأن نتائجه يمكن التثبت منها، يعد - على أعلى مستوى - المادة من أجل إجراء تناولات مختلفة لا يمكن التيقن من نتائجها على نحو دقيق وبمقدورها الولوج فى المجال المتعلق بالتأمل. وبالإضافة إلى ذلك فنظرا لأن المادة بقيت لفترة طويلة فى أغلبها دون بحث، فإن ضرورة تطبيق المنهج الفيلولوجى كانت جلية وظل النهج الفيلولوجى بالضرورة صاحب سيادة فى هذا المضمار. وببساطة لم يكن لدى عدد ضئيل نسبيا من الباحثين الوقت أو الظروف لكى يتضلع من أسلوب منهجى مغاير وأن يتناول بواسطته التراث المدون باللغات الشرقية. لقد كانت الأبحاث الفيلولوجية فى هذا المجال تستنزف، ومازالت تستنزف أجيالا كاملة من الباحثين.

وبناء عليه، فإن النهج الفيلولوجى فى الدراسات الشرقية البشناقية هو المنهج المهيمن، والحصرى تقريبا، الذى يحدد على نحو حاسم تطور فكر تاريخ ونقد الأدب أيضا. وهيمنة المنهج الفيلولوجى ليست تعبيرا عن رضا من جانب باحثى التراث المدون باللغات الشرقية، بل هى نتاج ضرورة فرضتها حالة المادة الأدبية من أجل العلم المحجوب فى التاريخ وبلغات تندر معرفتها.

وبالإضافة إلى ذلك، كان الباحثون البشانقة للتراث المكتوب باللغات الشرقية مضطرين - وهم كذلك أيضا فى الوقت الحالى - لأن يشتغلوا بجانب العمل البحثى العلمى بترجمات للأعمال الأدبية التى كانت ستبقى فى غير متناول جمهور القراء بدون العمل الشاق من جانب هذا العدد القليل من المتخصصين(٢٨).

وحتى ذلك الحين كان الباحثون فى الحقب الأدبية الأخرى، وعلى الأخص الحقب الحديثة، فى وضع تفضيلى لا يمكن تعويضه. فقد كانت المادة الخاصة بهم تتضاعف أمامهم. لقد كانت فى المقام الأول أمامهم بالمعنى المادى؛ أى إنها تعرض عليهم فى التو. ثم إن المادة الخاصة بهم فى حالة فكرية وذهنية مطواعة؛ لأنها تظهر فى مواجهتهم فى المفاتن الجلية للغة المعروفة بالنسبة لهم، بينما المادة الأدبية الشرقية - سأقوم بتطوير للاستعارة الحصيفة التى بدأتها - غير مطواعة على الصعيد الشرقى إلى أن يتم بجهد هائل الكشف عن فخامتها المحجوبة بسدائل اللغات المجهولة. وأخيرا فالمادة الأدبية التى ظهرت بلغات غير شرقية قريبة شعريا على نحو لا يقارن للقراء وللباحثين فى أدب العصر الحديث ولتجارب الآداب الغربية، بينما المادة الشرقية كلها فى ثوب مختلف من الشكل وبأنماط شاعرية متباينة وبفهم متفاوت للجميل، إنها مكرسة أكثر إلى مادية الشكل الذى لا يمكن أن يقدم بالكامل أى نقل بواسطة الترجمة سحره الجذاب.

وكل هذه المشاق على صعيد البحث والتنظير والترجمة التى حقيقة تنهك أجيال المستشرقين البشانقة غير متواجدة بالنسبة لباحثى الأدب باللغات السلافية الجنوبية. وبناء عليه فعند الأخذ فى الاعتبار أسس الانطلاق المختلفة اختلافا غاية فى الأهمية فلابد أيضا من استيعاب الآماد البحثية المتباينة، ومن أجل كل هذا لا يمكن التحدث عن الفكر المتعلق بتاريخ ونقد الأدب فى الدراسات الشرقية البشناقية بذلك المعنى، وبتلك التجارب التى يعرفها بها (ويطورها) العمل فى البحث العلمى والنقد الأدبى المكرس للحقب الأدبية الأخرى عندنا. وهذا لا يعنى أن المستشرقين ليسوا على وعى بأفضلية وفضل الأساليب المنهجية الأخرى. على العكس، وعلى أية حال، فكل دراستى هذه تتحدث بالذات عن الأوضاع المتميزة للمستشرقين، وكذلك عن الحالة المميزة نسبيا التى

كان يتطور ولا زال يتطور فيها فكر تاريخ ونقد الأدب. ولذلك فقد خصصت اهتماما لكل من دراستي باش أجيتش والخانجي: فقد كانا باعتبارهما من أوائل الباحثين البشانقة الذين قاموا بأسلوب علمي ببحث التراث البشناقي المدون باللغات الشرقية على وعى - كما رأينا - بضرورة صياغة تاريخ للأدب (وكان باش أجيتش يتخذ أيضا موقفا تجاه التراث على صعيد النقد الأدبى)، إلا أن حالة المادة كانت تفرض أولويات منهجية أخرى.

ولقد تكثفت الأبحاث الفيلولوجية بعد الحرب العالمية الثانية بفضل النشاط المنتظم لمعهد الدراسات الشرقية ولقسم الدراسات الشرقية بكلية الآداب بسرايفو. وفى هذا الصدد ينبغى القول بأنه حتى هذه الأبحاث الفيلولوجية لم تكن بنفس المستوى، وأنه فى إطار المنهج الفيلولوجى الشامل نسبيا كان يتم توجيه اهتمامات متباينة إلى بعض الأجزاء من تاريخ الأدب. والاطلاع المتكامل على أعمال هؤلاء الباحثين يدفع إلى الاستنتاج بأنه يمكن تصنيف مؤلفاتهم فيما يتعلق بالتناول المنهجى للتراث فى عدة اتجاهات عامة سأعالجها بالترتيب:

١- تكثيف البحث المرتبط بتسجيل الحقائق للمادة فى شكل زيادة حجم الصور التمهيدية الخاصة بترجمة الحياة وقائمة الكتب أو تقديم لمؤلفين ومؤلفات غير معروفة من قبل - أيضا فى صيغة صورة تمهيدية لترجمة الحياة وقائمة الكتب.

٢- نشأة دراسات (مونوغرافية) عن بعض المبدعين، وعن أجناس محددة، وعن دائرة معينة من الموضوعات والموتيفات والرموز الشعرية... الخ، وعن بعض الحقب الأدبية.

٣- دراسات عن بعض عناصر التراث، أى الإحاطة بعلوم كاملة تبرز من المفهوم الشامل للأدب ويتم بحثها فى سياق تاريخ المادة.

٤- الأساليب المركبة لتناول التراث المكتوب باللغات الشرقية.

وسأعرض لكل أنواع الأبحاث المتعلقة بفكر تاريخ ونقد الأدب، بغض النظر عما إذا كان تطوير هذا الفكر يتراجع عنها أو تشترك فيه؛ لأن التحذير السابق بشأن خصوصية الدراسات الشرقية البشناقية سيبرهن عل صحته.

١- لقد حصلت الأبحاث المرتبطة بتسجيل الحقائق للتراث المدون باللغات الشرقية، وبعبارة أدق المستوى الأول من الأبحاث الفيلولوجية، على دفعة حماسية بشكل خاص بعد الحرب العالمية الثانية. وبفضلها لدينا فى الوقت الحاضر معرفة راسخة بحجم إبداعات البشانقة المسجلة باللغات الشرقية. وقد تم القيام بهذه المهمة الأولى لعلم الأدب - اكتشاف العمل والتيقن من المؤلف الحقيقى ومن تاريخ نشأة الكتاب وترجمة حياة الكاتب وما شابه ذلك - باجتهاد فريد وبحجم ضخم، على الرغم من أنه لا يمكن اعتبارها ولا فى الوقت الحالى نهائية. ومن الحتم التشديد على أهمية هذا العمل الذى يتطلب جهدا وعلما هائلين؛ لأنه من المرجح وضوح أن استمرار البحث النقدى، وبالتالى فهم هذه المؤلفات فى ميدان تاريخ الأدب كان ببساطة مستحيلا بدون الأبحاث الفيلولوجية التى تم إجراؤها مسبقا.

وبالإضافة إلى مجموعة من الدراسات الفردية التى تم نشرها بمختلف الإصدارات يستحق الاهتمام - على الأقل - كتابان أو ثلاثة كتب وهى: "أدب مسلمى البوسنة والهرسك باللغات الشرقية" لحازم شعبانوفيتش، "ثقافة البشانقة" لإسماعيل باليتش، "وعرض للإبداعات الأدبية لمسلمى البوسنة والهرسك باللغة التركية" لفهيم ناميتاك. وهذا الترتيب ليس عرضيا. ذلك أن كتاب شعبانوفيتش يقدم فحسب صورا تمهيدية موجزة على النحو الأمثل من ترجمة الحياة وقائمة الكتب، ويمثل كتاب باليتش خطوة متقدمة بالنسبة لكتاب شعبانوفيتش، خاصة بسبب تقديمه مقتطفات من المؤلفات واتخاذه موقفا نقديا من الباحثين السابقين. وكتاب ناميتاك تقدم تالى من حيث إنه يحيط بحقبة زمنية من التراث باللغات الشرقية مع تقديمه قدرا أكبر بكثير من المعلومات الواقعية عن المؤلفات والمستنسخات وما شابه ذلك، غير أنه يقدم كذلك عرضا كاملا للإبداعات لا فحسب عن طريق إيراد مقتطفات من المؤلفات، بل وعن طريق التوضيح الموجز المتواضع لبعض المؤلفات.

وعلاوة على هذه الدراسات فهناك مجموعة كاملة من الأبحاث الأخرى تعرض لمؤلفات أو لمجالات منفردة من التراث المكتوب باللغات الشرقية، مثل أبحاث شاكر سيكيريتش ومحمد حاجى ياهيتش وصالح تراكو وجمال تشيها يتش ومحمد مؤذنوفيتش وليلى جازيتش ولاميا حاجى عثمانوفيتش ومحمد جدرالوفيتش وغيرهم.

ولإدراكى أنه ليس بمقدورى تقديم جميع الباحثين والحديث بإسهاب عن أبحاثهم فلابد أن أظل على مستوى التعميم، وهذا فى تناسق مع مهمتى التى لا تتمثل فى تقديم تطور الدراسات الشرقية البشناقية بوجه عام، بل وتطور فكر تاريخ ونقد الأدب.

ومثل هذا اللون من الأبحاث، على المستوى الأول للنهج الفيلولوجى، ليس له – من ناحية المبدأ – طموحات تاريخية أدبية بمعنى التقييم المدعم بالأدلة وإقامة علاقات تقييم بين المؤلفات داخل التقاليد التى نشأت فيها، والدخول فى علاقات بين هذه المؤلفات باعتبارها قيما وبين الحقب الأخرى أيضا. وفى توافق مع هذا لا يميزها ولا تطور أحكام النقد الأدبى التى ستشبع موضوع التحليل. وحتى هناك أيضا فى تلك المواضع حيث توجد دلائل للتناول النقدى الأدبى، فإنه يقتطع (أى التناول) من التاريخ أو يتم قصره على الانطباعات السطحية التى، بصفتها بهذا الشكل، لا يمكنها تمثيل نظام، بل يمكنها فحسب التحفيز على خلق نظام. وببساطة، هذا التسجيل للحقائق انطباعى فى حجمه وفى تقديمه باللغة التى نعرفها، إلا أن اكتفاءه الذاتى وكماله البين هما مجرد "قاعدة" صلبة لخطوة متقدمة فى اتجاه إثبات القيم والتدليل عليها، ومن ثم تحديد موقعها فى المنظومة. ويمكن أن ينفعنا كتاب مؤذنوفيتش "النقوش الإسلامية فى البوسنة والهرسك"[39]، باعتباره مثالاً توضيحياً على هذا – فالنقوش الإسلامية لها أهمية ثقافية تاريخية وتأريخية رسمية فريدة. غير أن النقوش التى يعرضها تمتلك أيضا قيمة تاريخية أدبية لايوليها مؤذنوفيتش اهتماما على الإطلاق. حقيقة أن تشهايتش ينبه عن صواب فى المقدمة إلى القيم الأدبية للنقوش التى تم التعبير عنها "من خلال الفكرة المبينة ببراعة تقريبا، المدرجة فى تناسق الوزن والقافية الشرقيين"، ولكن بقى هذا أيضا على مستوى التنبيه فحسب[40].

لقد عرض مؤذنوفيتش مادة ممتازة، حقيقة أنها فى حالة عدم صقل؛ لأن الترجمات ليست مقفاة وموزونة كما فى النصوص الأصلية، بحيث إن ذلك الشخص الذى لا يعرف اللغات المكتوبة بها يمكن أن يدرك فحسب أهميتها التاريخية، ولكنه لن يستطيع أن يتعايش مع قيمتها الأدبية (التاريخية). وتشيهايتش على وعى، دون شك بهذه القيمة، بيد أنه لا ينقلها إلينا على الإطلاق. وسيتضمن بالضرورة حكم النقد

الأدبى تعليلا "لسلامة الوزن الشرقى"، وفيما تنعكس هذه البراعة للتعبير عن الفكر المتعلق "بسلامة الوزن الشرقى". ("والوزن الشرقى" لا يعنى شيئا على وجه الضبط حتى بالنسبة لأصحاب الطوايا السليمة). وباختصار لابد أن يقدم حكم النقد الأدبى القيمة الأدبية على أنها معللة تعليلا جليا، ثم يقوم تصنيف تاريخ الأدب بوضعها فى الموقع الملائم فى مجموعة قيم عصره والعصور الأخرى. ولا يمكننا قبول المؤلفات الأدبية باعتبارها قيماً وفقا لمبدأ التأكيد بالقسم بكلمة الشرف.

ورغبة منى فى أن أعرض من خلال أحد النماذج - نموذج النقوش الإسلامية - التطور والبناء الفوقى للمنهج الفيلولوجى مثلما وجدته فى متون مؤذنوفيتش وتشيهايتش، سأورد هنا بإيجاز التناول الذى قدمه سليمان جروزدانيتش للنقوش الإسلامية[٤١].

ويستنتج جروزدانيتش أن الهرونوغرامات[٤٢] هى "الشكل الشعرى الأكثر تواجدا وتنوعا عندنا"، وهو أمر ذو أهمية بالنسبة لتاريخ الأدب، ومن ثم فقد "تم الاهتمام بها باعتبارها مصدرا تاريخيا، ولكن ليس لقيمتها الأدبية"[٤٣].

وبالنسبة لتشيهايتش، فإن جروزدانيتش يمضى إلى أبعد منه بدرجة لا بأس بها. وهو يعرض فى المقام الأول ترجمات شعرية جيدة لبعض الكتابات على شواهد القبور (مقفاة وموزونة)، ولكن التطور مقارنة بتشيهايتش ينعكس أكثر فى إقدام جروزدانيتش على التحليل البلاغى لبعض الكتابات مع تركيزه على الاستعارات والمجازات. وبالإضافة إلى ذلك كشف عن الموضوعات العامة "وحدد هوية" الكتابات التى عن طريقها يتم تحديد اسم الشخصية المعينة التى جرى إهداء الكتابة إليها.

وبواسطة الجزء الأول من التناول - عن طريق إضافة قافية ووزن للترجمة وتحليل الاستعارات البلاغية (ولو كانت ثانوية مثلما هى بالفعل) - ينحاز جروزدانيتش إلى توضيح حكم نقد الأدب. بيد أنه عن طريق الجزء الثانى الذى يبدو على الصعيد المنهجى غاية فى الأهمية ومرتبط بالجزء الأول، يتطرق جروزدانيتش إلى إحدى المسائل الجوهرية لتاريخ الآداب الشرقية الإسلامية على وجهه العموم.

ذلك أنها تتكرر كثيرا "الموتيفات العامة" فى آداب الشعوب الشرقية الإسلامية. ولذا فمن المهم تحديد تطابقها وتأكيد التكرار التقريبى لوجودها وانتقالها من وحدة أدبية متكاملة إلى وحدة أخرى، وتأقلماتها المحتملة، بحيث يتم من هذا الجانب تحديد قوى التقليدية التى كان إرهابها مستمرا لفترة مديدة فى هذه الآداب. وبعد ذلك بدأ فى هذا المكان البحث الشاق للمسألة الأساسية للسمات الشخصية ولعلاقة المحاكاة فى المجالات الرحيبة لإحدى التقاليد... الخ - وبناء عليه ينبغى القيام ببحث مثابر لمجموعة من القضايا أو المسائل التى تقوم حصريا بمهمة التقييم: فى الحداثة من ناحية، وفى التاريخ من ناحية أخرى. ومادمنا لم نصل إلى قيمة مدعمة بالأدلة للعمل الأدبى، فلم نؤد العمل حتى نهايته؛ لأن العمل الأدبى الرفيع موجود باعتباره قيمة.

قلت إن جروزدانيتش تطرق إلى المسألة عن طريق الكشف عن "الموتيفات العامة المتكررة"، وهذا أمر هام بالنسبة لسابقيه. إلا أنه فيما يتعلق "بالموتيفات العامة" يبرز "تحديد الهوية" الموضح بواسطة إيراد اسم الشخص الذى يتم إهداء التأريخ الشعرى له. وهنا فجأة تختلط القيمة الأدبية التى تم تحقيقها، ولو فى شكل نمط أدبى "أوموتيف عام متكرر" له مرجعية تاريخية. وبالمعنى الأدبى ليس مهما ما إذا كان تحديد هوية الكتابة التى نؤكد أن لها قيمة أدبية، قد تم إجراؤه بعد "موتيف عام متكرر" عن طريق اسم محمد أو أحمد. إن التحديد له صنف آخر من القيمة، صنف تاريخى. ونظرا لأن التواريخ الشعرية جنس متميز من المنتظر أن تتواجد فيه "الموتيفات العامة المتكررة" أكثر بكثير مما فى الأجناس الأخرى، فإنه بالنسبة لذلك الشخص الذى يتناولها باعتبارها مؤلفات أدبية تعد السمات الشخصية مسألة جوهرية. ومهما كان الأسلوب الإبداعى الذى حقق به الشاعر السمات الشخصية الأدبية للمكتوب، فهو متوجه على الدوام صوب التاريخ! ثم هل كان الشاعر ينتمى إلى إحدى المدارس فى هذا المجال، وهل كانت هناك مدارس أخرى وكيف كانت علاقاتها الإبداعية؟

وفى الواقع ففى هذه المرحلة الأولية للأبحاث الفيلولوجية فالمنهج المعروض لبحث التراث البشناقى المكتوب باللغات الشرقية يتمثل فى البحث عن الهوية التاريخية للتراث الذى يدعم الكيان الثقافى التاريخى للشعب، ويقوم بالاستعدادات الأساسية من أجل

توقع تحقق تقييمات شاملة. وكتاب "النقوش......" لمؤذنوفيتش وكذلك مجموعة من العناصر الأخرى للتراث فى انتظار التقييم.

ويوضح أفضل توضيح المدى الذى وصل إليه تكثيف البحث المتعلق بتسجيل الحقائق للمادة المدونة باللغات الشرقية بعد الحرب العالمية الثانية - صدور قائمة بالمؤلفات المخطوطة والمطبوعة الناشئة فى الأغلب فى زمن الإدارة العثمانية. ويشهد عدد وحجم القوائم بالضخامة غير المألوفة لمقدار المادة، ويشهد بالاحتياج إلى هذا المنهج أيضا من أجل مقاومة التراث لقسوة الزمن، ولكنهما فى الحين نفسه ينبهان إلى أن الترتيب الأدبى التاريخى والتقويم مهمة تالية مطلوبة.

٢- وتجرى أبحاث على مستوى آخر بالتوازى مع البحث المعروض؛ ذلك أن الباحثين يتخصصون فى مجالات معينة فى ميادين التراث، ثم يباشرون إعداد مؤلفات ذات طابع الدراسات المونوغرافية، ويتفرغون لأعمال بعض الكتاب أو لمجموعة محددة من الأشكال أو الموضوعات الشعرية، أو لبعض الحقب فى الأدب المدون باللغات الشرقية.

وألحظ فى هذا الميدان، بحسبانها أبحاثا نموذجية، أعمال فهيم ناميتاك[٤٤] وعامر ليوبوفيتش[٤٥] وياسنا شاميتش[٤٦] وعمر ناكيتشيفيتش[٤٧] وغيرهم.

والسمة المشتركة لهذه الأبحاث، مع تواجد النسبة المفهومة للاختلاف، تتمثل فى أنها فى كثير من الأحيان تستعير المادة الخاصة بالمرحلة السابقة (الصور التمهيدية لترجمات الحياة وقوائم الكتب الثرية إلى حد ما). وعلى الرغم من أن التجميع المتكرر لهذه الصور التمهيدية يصيب بالإرهاق تاركا انطباعا بالدوران فى دائرة مفرغة، فإنى أراه فى هذا اللون من الأبحاث يقوم بمهمة البناء الفوقى للمرحلة الأولى من الأبحاث؛ لأن الكتاب، باتخاذها خطوة هامة إلى الأمام فى اتجاه إعداد تاريخ للأدب، يضعون المؤلفات والمؤلفين فى سياق الظروف الاجتماعية التاريخية المعطاة. وبحث ياسنا شاميتش عن الشاعر البشناقى قائمى - بابا، على سبيل المثال، هام دون شك فى هذا المجال؛ لأنه إلى حد ما يتجاوز النهج الوضعى المرتبط بترجمة الحياة، بحيث إنه يتناول تحليل الأسلوب الذى استخدم به الشاعر المادة اللغوية، ويعضد تحديد البيئة الخاصة

بالشاعر مع إجراء مطابقة لكلمات من اللغة "الصربوكرواتية" متواجدة بالنص المكتوب باللغة التركية، ومع إثبات حدوث انتقالات سيمانطيقية إلى المفردات التركية المصاحبة... إلخ. وبإيحائها بقوة، بهذه الطريقة، بدرجة معينة من أصالة الشاعر ومن تبعيته لمنطقة محلية (البوسنة) تقوم ياسنا شاميتش أيضا بتحليل الموضوعات مؤكدة أن هذا الشعر قد تم إبداعه، على الرغم من وجود عناصر معينة من الأصالة والسمات المحلية، فى حدود ثابتة نسبيا للشعر الديوانى التركى على وجه العموم. إلا أن العمل لم ينته بهذا؛ لأن ياسنا شاميتش بنفسها أيضا تعين الطريق الحقيقى نحو التقييم الجدير للعمل أو لكل المؤلفات: " إن الدراسة الجيدة عن أحد الشعراء البوسنيين تفترض التحليل المقارن لكل الإبداعات الشعرية فى البوسنة وفى تركيا. وعلاوة على هذا يكون من الطريف إيجاد القدوة الشعرية للشاعر"(٤٨).

إلا أن ياسنا شاميتش تقوم بالعمل فى هذه الدراسة عن طريق عدد كبير من الأساليب المنهجية، بحيث إن الدراسة يمكن أن تكون نموذجية أيضا بمعنى التذبذبات المنهجية غير المقبولة. وانخفضت انخفاضا حادا للغاية قيمة التناول المنهجى الموصوف عن طريق إيراد الوفير من المادة الأدبية غير الفعالة، مثل الوصف المفصل على نحو غير معتدل لتكية سينان (إلى حد ذكر موقع كل باب وكيف كانت درجات السلم.. الخ)، وهى تفاصيل ليست لها أية أهمية بالنسبة للعمل الأدبى للشاعر قائمى - بابا.

بيد أنه يهمنا هنا أن ياسنا شاميتش تشير إلى الطريق الصحيح الذى ينبغى المضى فيه من أجل التقييم التاريخى الأدبى لعمل قائمى - بابا، بغض النظر عن أنها توقفت بالضبط أمام هذا الطريق الواسع. ذلك أنه من أجل التقييم التاريخى الأدبى السليم - وياسنا شاميتش على وعى بهذا - يلزم إدراج كتاب قائمى - بابا عن طريق التناول المقارن فى وحدات كاملة أكبر، أولاً فى الإبداعات الشعرية بالبوسنة ثم فى تركيا أيضا. وبهذا الأسلوب يمكن على نحو أشد يقينا إثبات موقف كتاب الشاعر من التقاليد.

والنموذج العملى الآخر هو كتاب "حديقة البلابل" لفوزى الموستارى(٤٩).

ويكشف كاتب "حديقة البلابل" نفسه أن قدوته فى اختيار الشكل ونظم كتابه، من بين الكتب الأخرى، على وجه الخصوص، هو كتاب "حديقة الورود" للشيرازى. وحيث إن الكاتب سجل على الفور كتاب الشيرازى باعتباره قدوة له، فليس من اللازم البحث عن الأسوة، ولكن يلزم بحث معنى ومضمون الأسوة، فى المقام الأول فى الصلات بين هذين الكتابين المعنيين، ثم البحث عن القدوة الخاصة بالشيرازى... إلخ. لكى يتم التوصل إلى تحديد دقيق للإجابة عن السؤال التالى: ماذا على وجه العموم تعنى القدوة، وماذا تشمل فى هذه الآداب التى من الجلى أن نظريات الإبداع بها ترجع إلى خيوط مشتركة لعدة قرون؟[٥٠] ذلك أنه يتم طرح سؤال عن إلى أى مدى كانت الاستعارة المتعمدة للقدوة الأدبية تمثل عنصرا للتقييد الشعرى فى هذه التقاليد، وإلى أى حد - إذا كانت تكثر وتتكثف استعارة القدوة - تصبح جزءًا مهمًا من الأدب ذا طابع تقليدى محاك[٥١]. وفى الحالة العملية ينبغى إبراز أن كتاب الشيرازى يتواصل تواصلا غاية فى الحيوية مع التقاليد؛ فمن ناحية، الشكل المكتوب به كل من كتابى الشيرازى والموستارى (حكايات نثرية "مزودة" بصورة ثرية بالشعر) معروف جيدا فى الأدب العربى أيضا، وربما على نحو مثير أكثر للإعجاب فى حكايات "ألف ليلة وليلة" التى تمتد أيضا جذورها عن طريق البهلاوية إلى الأدب السانسكريتى. ومن ناحية أخرى، واضح فى كلا الكتابين المذكورين فهم الأدب على أنه منتج كثير الفعالية مهمته الأساسية التعليم والتسلية، أو أن يعلّم مع الاستمتاع. وتعد شدة فعالية الأدب اعتقادا غاية فى القدم أيضا فى الشرق (وهو معروف كذلك بالغرب منذ القدم: ولنتذكر شعار الشاعر الرومانى هوراس: "إنه ممتع ومفيد").

ولا يمكن لتاريخ الأدب أن يغفل هذه المجموعة من الأسئلة، إلا أن الإجابات عليها تظل بعيدة المنال فى المرحلة الراهنة من تطور الدراسات الشرقية عندنا. ولكن هذا لا يثبط العزيمة تماما؛ لأننا نرى أن الدراسات الشرقية البشناقية فى غضون زمن وجيز نسبيا وصلت من العروض الناقصة غير الطموحة المتعلقة بترجمات الحياة وقوائم الكتب على صعيد تاريخ ونقد الأدب - مباشرة إلى أسلوب التناولات الجوهرية للعمل الأدبى، مع وجود رؤى جديرة لدى جزء كبير من الباحثين عن ماهية السبل التى ينبغى المضى فيها حتى تتم صياغة تاريخ الأدب.

وأيضا البحث الخاص بناميتاك نموذجي ومتميز بدرجة كافية من ناحية البناء الفوقي للمستوى الأول من الأبحاث الفيلولوجية.

ويتجلى في مجموعة الأعمال الضخمة لناميتاك التأثير المتزامن لأسلوبي البحث المذكورين. وبفضل الألفة والمعرفة البحثيين مازال ناميتاك ينجح دوما في العثور على مؤلفات مجهولة حتى الآن ويتحقق بلا كلل من المادة المبحوثة من قبل، في تناسق مع المعارف الجديدة القائمة على تسجيل الحقائق. إلا أنه في الوقت ذاته - وهذا ما يهمني هنا على نحو خاص - يتفوق على التناول الوضعي لتسجيل الحقائق باهتمامه بأن يضع المؤلفات في آفاق الحقب الأدبية، أو بواسطة بحث بعض عناصر الإبداع الشعري في حدود العصر (الموضوعات والموتيفات والرموز). وفي إطار هذا المعنى يبدو لي أن كتابي ناميتاك: "فاضل باشا شريفوفيتش - شاعر وكاتب النقوش بالبوسنة" (سرايفو ١٩٨٠) و"الأدب الديواني للبشانقة" (سرايفو ١٩٩٧). مهمان على نحو خاص.

ويبرز التناول التاريخي في كتب فهيم ناميتاك، وكذلك أيضا في أعمال أغلبية الباحثين للتراث، وهي أعمال تتجاوز عرض ترجمة الحياة وقائمة الكتب، بحيث يمكن أن نعتبره مسيطرا وصارما إلى حد ما. وهكذا فإنه على سبيل المثال، يقوم بتقديم فاضل باشا شريفوفيتش بغاية الاستفاضة بحسبانه شخصية مهمة ومبدعا في زمانه، ويقدم مؤلفه مع عرضه كل المعلومات الأكيدة الجوهرية عن هذا الكتاب، ويورد مجموعة من الاستشهادات من إبداعات شريفوفيتش، بل ويعرض تقديرات لهذه الإبداعات. وبفضل كتاب ناميتاك، فإن شريفوفيتش أقرب لنا جميعا مدرجة لا بأس بها، وهذه مأثرة هامة لدراسته المونوغرافية. إلا أن فاضل باشا باق في التاريخ؛ لأن غاية ناميتاك هي تقديمه في حدود زمانه وبالتالي يقدم، على الصعيد الأخر وكلما كان ممكنا، عصر شريفوفيتش في مؤلفه. وفي كلتا الحالتين اللتين تتعاونان تعاونا مكثفا من أجل نفس الهدف يتم تسليط الأضواء من المسافة الحالية على الشاعر في زمانه الذي لا يمكن أن يخرجه منه إلا ذلك التناول الذي يعتبر مؤلفه قيمة جمالية أدبية هامة بالنسبة لقارئ اليوم. وكتب ناميتاك قائلا: "سنوجه اهتمامنا صوب شعر فاضل باشا، وفي المقام الأول نحو ذلك

الجزء من شعره الذى يرتسم فيه زمانه والأحوال فى البوسنة وأهم التواريخ المرتبطة بالشخصيات الرفيعة بالبوسنة والهرسك(٥٢)، وسيقوم كاتب هذه السطور بإعداد مختارات ستقدم - حسب رأينا - هذا الشاعر فى إطار زمانه وفى واقع البوسنة باعتباره ظاهرة هامة(٥٣).

وليس هناك أدنى شك فى أن هذا النهج يقدم لنا بنجاح الشاعر فاضل باشا فى حدود الأهداف المطروحة، وكذلك بغرض تعريفنا المتين بالماضى الأدبى بأسلوب أشد جودة على نحو لا مثيل له مما فى الصور التمهيدية لترجمة الحياة وقوائم الكتب ذات الحجم والطبيعة المعجميتين. والعمل بالذات فى إعداد الدراسات المونوغرافية من هذا النوع هو المرغوب فيه بشكل أكبر فى المرحلة الراهنة من تطور الدراسات الشرقية البشناقية؛ لأنه لا يمكن ببساطة إغفال المراحل فى بحث التراث الوفير "المحجوب" مؤقتا فى لغات تندر معرفتها - وذلك فى الطريق نحو إجراء تقديم شامل على صعيد تاريخ الأدب.

ولكن فى المرحلة الحالية يتم وضع تقييدات منهجية معينة لا تعتبر عيبا فى الكتاب نظرا لأن الكتاب حدد بوضوح أهدافه وحققها بنجاح؛ إذ إن التناول التاريخى بالمعنى المعلن لا يفلح فى الإحاطة بالعمل الأدبى فى استقلاليتة النسبية تجاه الزمن والظروف التى نشأ فيها. ومما لا ريب فيه أن العمل الأدبى لا ينشأ مستقلا عن ترجمة حياة كاتبه وعن الظروف التاريخية والأدبية التى تشكل فيها الكاتب وفهمه للفن. غير أنه مستقل عن ترجمة حياة الكاتب بالدرجة التى يتواصل بها مع التقاليد الأدبية، من ناحية، وبالدرجة التى يطول فيها عمره عن عمر كاتبه وعن زمنه وهو يظهر باعتباره أثرًا فنيًا هامًا بالنسبة لنا أيضا، من ناحية أخرى. وعلاوة على ذلك، فالعمل الأدبى مستقل نسبيا أيضا حيال الظروف الاجتماعية التى نشأ فيها، نظرا إلى أن العمل الأدبى هو على الدوام "صياغة أسلوبية" للمعاصرة، وليس تصويرا أمينا لها. وهنا ينعكس الخلاف الجوهرى بين العمل الأدبى الرفيع والتأريخ على سبيل المثال. فمن المؤكد أن العمل الأدبى له أهميته من أجل دراسة التاريخ الروحى، ويمكن أن يكون مفيدا من أجل

إعادة صياغة التاريخ أو بعض الوقائع التاريخية، ولكن لا يمكن قصره على هذا البعد. وفى هذه الحال يقتصر العمل الأدبى على كونه مصدرا تاريخيا وتنخفض قيمته على نحو مضاعف. أولا، العمل الأدبى الرفيع من حيث المبدأ ليست له قيمة يقين تسجيل الحقائق مثلما لدى الأجناس الأخرى من الكتابات (الكتابات التاريخية على سبيل المثال). ثانيا، بواسطة النهج الذى يتعلق به الأمر لا تتم الإحاطة بتلك الأمور التى تجعله عملا أدبيا رفيعا - الصياغة الأسلوبية واستخدام المادة اللغوية والمجاز والشكل بوجه عام... الخ، وتدخل نفس الحقائق التاريخية (ذكر تواريخ وشخصيات معينة) فى البنية الفريدة التى تجعله مبدءا للتميز عن الألوان الأخرى من الكتابات.

وبالإضافة إلى ذلك، فإنه بالبقاء على هذا المستوى فأسلوب التناول التاريخى معرض بشكل غاية فى الخطورة لخطر التفسير التاريخى للأدب. ذلك أن التقييم التاريخى الأدبى الوافى بالمراد للكتاب فى حدود معاصرته فحسب ليس ممكنا، ببساطة؛ لأننى لا يمكننى أبدا أن أعايش الكتاب معايشة مماثلة مثل القارئ فى القرن الثامن عشر أو التاسع عشر؛ لأننى لست إنسان ذلك الزمان. ومن الممكن استعارة تقييمات من عصر الكاتب (من الكتابات النقدية فى ذلك الحين الخ) وهى ليست بتقييماتنا، ومن المستطاع إعادة ترتيب وضع الكتاب فى نظام القيم الموجود وقتذاك، إلا أنه بذلك ينعزل الكتاب فى التاريخ انعزالا محكما، ويتحول أسلوب التناول التاريخى المفيد، بسبب ثقته بنفسه، إلى تفسير تاريخى للأدب.

وفى الحقيقة من الحتمى تجاوز هذه المرحلة من التناول الفيلولوجى للتراث والإفلات من فخ التفسير التاريخى للأدب؛ لأننا - من خلال اهتمامنا بالمؤلفات الأدبية من الماضى - لا ينبغى أن نتركها محبوسة هناك بما أن لها أهمية بالنسبة لنا بوصفها منتجات جمالية. ويتحتم عن طريق الفطنة المنهجية أن يفتح التناول التاريخى الناجح فى الوقت الحاضر فى مجال دراسة التراث المدون باللغات الشرقية - الآفاق لمشروعات جديدة حتى يرد الدين للمرحلة السالفة من الأبحاث المرتبطة بسير الحياة وقوائم الكتب. وعلى أية حال فهذا التدرج البحثى لا غنى له وله مبرره؛ لأنه عن طريق الدراسات المونوغرافية (وعلى وجه الخصوص عن طريق ترجمات المؤلفات التى ليست كافية بالفعل) تتكون على مهل الظروف لكى نتمكن من "رؤية غابة مؤلفة من الأشجار".

وكتاب "الأدب الديواني للبشانقة" يمثل أيضا تقدما في بحث التراث المكتوب باللغات الشرقية. وتحديد الموضوعات والموتيفات والرموز الأدبية والعناصر الأخرى المشتركة في التقاليد الكبيرة هو بالضبط السبيل الذي ينبغي أن يمضي فيه التناول على صعيد تاريخ الأدب. وفي الواقع، فهذا التحديد الذي يفرض معرفة متينة بالتقاليد كتلك المعرفة المتوفرة لدى كاتبنا، لا يمكن أن يظل على هذا المستوى - على مستوى تحديد الهوية والوصف - بل إن الهدف النهائي، كما يتوقع نفس الأمر التوجيه المذكور الصادر من الناقد محسن رذفيتش، هو إثبات - عن طريق منهج التباين المقارن - التفاضل الإبداعي في هذه المجالات العامة (جماعية الموضوعات والموتيقات والرموز)، سواء أكان التفاضل موضحا بواسطة استخدام مغاير للمادة اللغوية وإثراء أكيد للشكل أو بأي أسلوب آخر. وبهذا يتم التوصل إلى معارف أدبية تاريخية ثمينة بشأن مدى كون إبداعات البشانقة باللغة التركية تدخل في إطار الأدب الديواني بمعنى الخضوع المحاكي والتقليدي لنظرية الإبداع المسيطرة، أم إن هذه الإبداعات متميزة - ولو حتى بالدرجة الأدنى التي كان المبدعون يقاومون بها التقليدية الجامدة - وعلى أساسها يمكن القول بأن هذا أدب للبشانقة ضمن الأدب الديواني - وليس على أساس التماثل العرقي الجغرافي، بل أكثر على أساس الأصالة الأدبية الإبداعية(٥٤).

وعلى سبيل المثال، فجنس التخميس المتواجد بغاية الغزارة في شعر فاضل باشا شريفوفيتش يمكن أن يمثل، يخيل إليّ، أساسا ممتازا للانطلاق من أجل التثبت من الموقف الإبداعي للشاعر تجاه التقاليد؛ لأن الأساس التركيبي لهذا الجنس يتمثل في أن الشاعر ينسخ بيتين من الشعر لشاعر آخر ويضيف إليهما على الفور ثلاثة أبيات من شعره بنفس الوزن والقافية، مكونا وحدة كلية شعرية مؤلفة من خمسة أبيات(٥٥). وهنا يتضح الانسجام الإبداعي مع التقاليد إلى أقصى حد.

٣- وفي السنوات الأخيرة تقوم كتب الدراسات بالأعمال التمهيدية الجادة للغاية على صعيد المنهج والأكثر كفاءة على الصعيد العلمي من أجل التقييم النهائي المستحق للتقدير للتراث المدون باللغات الشرقية في الأدب باعتباره كلاً وفي الأدب فوق القومي،

ويصعب قياس أهمية هذه الكتب للدراسات من وجهة نظر الجهود العامة والمستديمة الرامية إلى بحث الإبداعات البشناقية المسجلة باللغات الشرقية (بالمعنى الشامل للمفهوم التقليدى "للأدب") فى أحد الأماكن (بالبوسنة والهرسك) وفى نفس الحين فى خط رأسى تاريخى فى حدود الثقافة الشرقية الإسلامية. وهذه الدراسات تميز من بين مفهوم "الأدب" الشامل للغاية علما أو شكلا من الإبداع وتجعلهما موضوعا حصريا لاهتمامها وبذلك يقع، على نحو خاص، الافتراض الجوهرى بأن تكون مادة البحث زاخرة على النحو الأمثل. وعلى سبيل المثال تنحو هذا النحو دراسات قام بها كل من عامر ليوبوفيتش(٥٦) وعصمت قاسوموفيتش(٥٧) وجمال تشيهايتش(٥٨).

وسأخص هنا الدراستين الأوليين باهتمام أكبر بقليل، مع أن دراسة تشيهايتش أيضا لفتت الأنظار فى الدوائر المتخصصة؛ لأنها هى أيضا تميز موضوعها مع إثراء التناول الأدبى التاريخى للتراث المكتوب باللغات الشرقية.

ودون الدخول بهذه المناسبة فى مسألة ماهية القيمة العلمية التخصصية لمثل هذه الدراسات، وهى قيمة لا أثير الشك فيها على الإطلاق؛ نظرا إلى كفاءة الباحثين المؤكدة عديدا من المرات، فإنى أشعر أنه من اللازم التشديد على أهمية الدراسات بحسبانها تطورا منهجيا فريدا للأبحاث الشرقية حتى الآن؛ ذلك أنه قبيل ظهور هذه الدراسات كان الباحثون عندنا فى أغلب الأحيان يتناولون بعض العلوم أو بعض عناصر "الأدب" فى سياق شديد الرحابة لهذا المفهوم، مع طرح هذه العلوم فى عرض شامل تكون فيه منعزلة بواسطة الوضع الآلى المتوازى لبعض العلوم بجانب الأخرى. غير أن نوعية الدراسات التى أتحدث عنها تنتقى موضوعها (مؤقتا: إلى حين الإعداد النهائى "لتاريخ الأدب")، وتبحثه وتدرسه داخل السياق الحقيقى - فى سياق تاريخ المادة التى تبحثها(٥٩). ويأتى هذا التوجه بثمار ممتازة، وهى بحسبانها آمادا بحثية لا ينبغى خلطها بالنتائج التى توصلت إليها الأبحاث؛ لأنه، مثلا، هل الفلسفة البشناقية المدونة باللغة العربية أصلية أم لا؟ الفضل فى هذا الأمر لا يلزم أن ينسب إلى الباحث أو يلام عليه. إن فضله فى كلتا الحالتين أنه عن طريق المنهج الصحيح أثبت "الحالة الواقعة" فى البعد والتقييم التاريخيين.

وسانتفع هنا بدراسة "مؤلفات المنطق للبشانقة باللغة العربية" باعتبارها نموذجًا لا أستخدمه على نحو عشوائي؛ لأنني أعتقد أنها دراسة فريدة وأنها تمثل أقصى أمد للأبحاث الشرقية حتى الآن بالمعنى المنهجي. وفي هذا الصدد - أكرر - لا أكترث مؤقتا بالقيمة العلمية المتخصصة وأقوم بإبراز مزاياها المنهجية التي تم فيها تتويج المسار الخاص بتطور الأبحاث الشرقية المحلية.

وبناء عليه فباختيارها (المنطق) موضوعا لها، كان على هذه الدراسة في المقام الأول أن تتحرك في الأبحاث الأفقية: التثبت من مؤلفات المنطق للبشانقة، التأكد من أصالتها وقدمها والإحاطة - عن طريق الاطلاع - بمحتواها المعقد. ولو توقفت الدراسة عند هذا فقط لكانت هذه مساهمة ذات شأن. إلا أن هذه الأبحاث تمهيدية فحسب؛ لأن المؤلف بواسطة الخطوة المنهجية التالية يبحر رأسيا - بعمق في التاريخ الذي ينقب فيه عن المنطلقات الفلسفية والتأثيرات على الفلاسفة البشانقة في الفلسفة الإسلامية (وفي المقام الأول في الفلسفة العربية) وعلى هذا الخط العمودي يدرك أنه ينبغي المضي قدما أيضا، إلى الفلسفة الإغريقية القديمة. وبعد جمع كل هذه المعارف والعود "إلى السطح" - إلى علم المنطق البشناقي مرة أخرى - يكون المؤلف قد امتلك أخيرا أدلته البحثية لكي يعين موقعا لمؤلفات المنطق باللغة العربية الخاصة بالبشانقة في سياق التطور التاريخي للمنطق.

وخلافا للدراسة المونوغرافية عن أحد المؤلفين فمثل هذا النوع من الأبحاث له السبق نظرا إلى النتائج النهائية التي يعرضها؛ لأنه تم ضمن موضوعه إدراج مؤلفات لعديد من المؤلفين أو لجميع المؤلفين المعنيين في أحد مجالات الإبداع، بحيث إنه ينشر لنا جزءًا كاملاً من التراث في أمثل وضوح وفي قيمة تاريخية مدعمة بالأدلة.

والمثال الذي أصور به الآماد التي بلغتها أبحاث التراث البشناقي هو بالمصادفة من مجال الكتب الفلسفية المدونة باللغات الشرقية، إلا أنه تتم تزكية دراسة ليوبوفيتش على أحسن وجه بحسبانها مرشدة للباحثين في كل عنصر على حدة، أي أيضا في مجال الأدب بالمعنى المحدود لهذا المفهوم.

وفى الحقيقة، فالتناولات المونوغرافية لأعمال بعض المؤلفين لها أيضا بعض مزاياها، ومن بينها فى المقام الأول الإمكانية المفترضة لأن تتم الإحاطة بهذه الأعمال بمزيد من التحليل المنطقى، وباطلاع أعمق على مجموعة أحد المبدعين. ولكن إذا ما أريد التوصل إلى نتائج سليمة، فإنه من الأهمية بشكل حاسم ضرورة أن يتم بحث أعمال المؤلف، مرة أخرى، فى سياق موضوع متميز وفى خط أفقى تاريخى. وفى هذا الصدد لا يكفى التثبت من المؤلفات فى الترتيب التسلسلى التاريخى الخاص بنشأتها وفيما تسمى بالظروف الاجتماعية العامة التى ظهرت فيها، وذلك لأنه لابد من الإحاطة بالإبداع باعتباره قيمة مستقلة نسبيا عن الواقع الاجتماعى السياسى بالدرجة التى تؤثر فيها هذه القيم، فى العلاقة الجدلية، على الواقع المطروح أو على الأقل تقتضى أن تؤثر عليه. وأعنى بالإحاطة بأعمال أحد المؤلفين فى خط أفقى تاريخى، فى سياق تاريخ الموضوع، تأكيد المنطلقات المحتملة لهذه الأعمال طالما كان ممكنا متابعتها، وكذلك أيضا التأثيرات المحتملة التى أجرتها الأعمال. وبذلك فإن بحث المؤلفات فى سياق الموضوع يكتسب معنى ومبررا كاملين. وتتجلى مجموعة الأعمال وحدة كاملة معينة لا يمكن على الإطلاق أن تكون مكتفية بذاتها، مستقلة عن الأحداث السالفة والمعاصرة واللاحقة فى هذا المجال، فيظهر تحديد مكان هذه المؤلفات فى التتابع التاريخى- بالأحرى فى تاريخ الموضوع - على مستوى أعلى بكثير وأشد أهمية من تعيين الموقع فى حدود الأحداث الاجتماعية والاجتماعية السياسية التى توضع فيها فى أغلب الأحوال بشكل آلى.

ويبين بجلاء تقدم الأبحاث البشناقية للتراث فى هذا الاتجاه كتاب "على دده البشناقى وفكره الفلسفى الصوفى" لعصمت قاسوموفيتش. وهذا المؤلف تواجد أيضا فى وضع عسير؛ لأنه فى البداية اضطر إلى الأبحاث الفيلولوجية على المستوى الأول: إنه لابد أن يتثبت من المؤلفات ويتوثق من مؤلفها الحقيقى ومن أصالتها وما شابه ذلك. وبعد هذه الأبحاث الشاقة التى بالإضافة إلى حاجتها إلى الوقت تتطلب درجة غاية فى العلو من الخبرة المهنية - قام المؤلف "بتطهير الميدان" من أجل الموضوع الأساسى لدراسته؛

ذلك أن هدفه الأسمى هو "البحث عن حجم وأهمية هذا الكاتب فى سياق مواصلة وتفصيل فكرة الوحدة المتسامية للوجود فى البلقان (.....)، والتأكد من جذور وأصل مواقفها فى إطار التقاليد الفلسفية الصوفية لمنطقة البحر الأبيض المتوسط، المؤسسة على نحو أكثر اتساعا"(٦٠). وعن طريق إعادة تنظيم أفكار الكاتب يؤكد قاسوموفيتش بالفعل ترسخ كتابه فى الزمن واضعا إياه فى سياق اجتماعى تاريخى ملموس، ومن ثم يصدر حكما بشأن التقاليد المحددة فى علاقة وثيقة بفلسفة ذلك العصر على الصعيد الأرحب، بحيث إنه يتم تحديد مكان الكتاب البشناقى فى سياق الفلسفة الشرقية الإسلامية كلها.

وبلغ المنهج الفيلولوجى فى كل من دراستى ليوبوفيتش وقاسوموفيتش كامل النضوج، شاهدا على استحالة الاستغناء عنه فى دراسة التراث المدون بلغات قليلة معرفتها. وهذا نتيجة للتثقيف الصحيح للباحثين الذين يتعرفون فى الوقت المناسب الأساليب المنهجية الحديثة، ولكنه بالطبع فى المقام الأول ثمرة لعلمهم وحماسهم وبديهتهم البحثية.

والدراستان قيمتان أيضا بسبب أنهما تثبتان كيف أنه ليس من الضرورى أن يكرس الباحث عمره البحثى لاستكشاف المادة على صعيد تسجيل الحقائق. وترتبط سيطرة هذا المنهج ارتباطا حاسما باطلاع الكاتب على الأساليب المنهجية بوجه عام؛ لأن هذا الاطلاع بالذات سيدفعه إلى التغلب على بعض مراحل الأبحاث الفيلولوجية وعلى الجهود الرامية إلى ابتكار موضوعات للأبحاث فى إجماليات ومنظومات ضخمة. وبعبارة أخرى، فمن الجلى أنه ممكن فى إحدى الدراسات إجراء أبحاث فيلولوجية تمهيدية، ولكن من المستطاع كذلك، بل ومن الضرورى، التغلب عليها على الفور بواسطة التحليل الفيلولوجى للنص والنقد الفيلولوجى وفى النهاية تحديد الموقع فى سياق تاريخ الموضوع. ويصعب تقريبا توقع مثل هذه الأساليب لتناول الأدب المكتوب باللغات الشرقية، بمعناه المحدود.

٤- وفيما يتعلق بأساليب التناول المركبة للتراث المدون باللغات الشرقية، فيمكن اعتبارها أكثر على أنها محاولات جزئية لها ما يبررها للمزج بين المجالات البحثية السابقة[٦١]. وتتمثل قيمتها فى فحص وتصنيف القدر الوفير من المادة المبحوثة بمستوى من الفيض أعلى بكثير مما كانت فيما سبق عروض باش أجيتش والخانجى. ومن ناحية أخرى ستتطور شمولية أساليب التناول المركبة بمعنى تقييم كل عناصر التراث فى حدود الدائرة الثقافية الحضارية - فى تناسق مع تقدم الأنواع المذكورة منذ قليل من الأبحاث المدروسة وهى - كما رأينا - غير متوفرة، وعلى وجه الخصوص الأبحاث عن الإبداعات الأدبية الرفيعة. وبكلمات أخرى فينبغى الاطلاع بشكل عميق على الإبداعات الأدبية الرفيعة ومعرفة نظرية الإبداع التى نشأت فى إطارها، ثم تقييمها فى مجال التقليد، أو التقاليد عن طريق التعليل الراسخ. ولذا أعتقد أنه من اللازم حتما فى هذه المرحلة تكريس أكبر اهتمام للترجمة السليمة للمؤلفات الأدبية، الترجمة التى ينبغى أن ترافق عرض المبادئ الأساسية لنظرية الإبداع التى نشأ فى آفاقها الرحيبة الكتاب حتى تتمكن أيضا الدائرة العريضة من القراء غير المستشرقين من معرفة قيمتها الفنية؛ لأننا فى الوقت الحالى فى الغالب فى وضع لأن نقبل الأحكام المقدمة من جانب المستشرقين الذين يقدمون أيضا ترجمات (فيلولوجية)، إلا أن الترجمات فى مثل هذه الحالة من الإهمال الشكلى بحيث إن القراء الذين يجهلون لغات الأصول (ولمثل هؤلاء القراء يتم إعداد الترجمات) يظلون فى حيرة كاملة؛ نظرا لأن هذا الشعر المترجم غير مطابق تماما، وعلى نحو مخيب للآمال، لتقييم النقد الأدبى لعصره، من ناحية، ولتقييم النقد الأدبى ولتصنيف تاريخ الأدب لباحثينا ومترجمينا من ناحية أخرى[٦٢].

والتوليفات المتوفرة لدينا فى الوقت الحاضر لا تتيح اطلاعا كاملا على جميع عناصر التراث المدون باللغات الشرقية. وبعبارة أدق، فالمادة فيها - بالدرجة التى تم بحثها بها - سهلة الفحص ومصنفة حسب التتابع التأريخى ووفقا للعناصر ومزودة بترجمات توضيحية لمقتطفات من بعض المؤلفات (ومن المهم للغاية فى هذا الصدد

الأخذ فى الاعتبار بالذات التنبيه المذكور عن مجالات الجزء الأكبر من الترجمات). والتوليفات مزودة أيضا بالتقييمات، رغم أنها فى أغلب الأحيان متعجلة - سواء أكانت مأخوذة من التاريخ أم أنها متوقفة عند مستوى الانطباع. غير أنها ينقصها الاطلاع على كل عناصر التراث بمعنى تقدير النقد الأدبى المختص والمعلل لهذه المؤلفات وتقييمها التاريخى فى زمن نشأتها، ولكن أيضا فى موقفها تجاه المؤلفات والعصور الأخرى. ونعتبر المهمة الكبرى للأبحاث تأكيد هذه العلاقات - على مستوى علاقات القيم؛ لأننا لا يمكن أن نتصور القيم بدون روابط. وإلى أن يتم تأكيد علاقات القيم فنحن مضطرون إلى العروض والتصنيف الذى تتوالى فيه بعض مجموعات الأعمال والمؤلفات فى سلسلة من التوازيات، سواء أنه بالمعنى الشكلى يتم احترام مبدأ التسلسل التاريخى؛ لأن التسلسل التاريخى (الكرونولوجيا) يقدم نوعا من المعرفة، أما تأكيد علاقات التقييم - فى كلا الاتجاهيين، إلى الوراء وإلى الأمام - فيقدم نوعا آخرا من المعرفة.

إلا أن محاولات التصنيف، حتى لو ظلت التوليفات فى حالة مؤقتة، لها قيم يستحيل إغفالها. ومن بينها يمكن بسهولة تشكيل مجموعة من القيم التى بمقدورنا تجميعها فى القيم ذات الطبيعة البرجماتية تقريبا. إنها فعالة للغاية فى التقديم الموجز للتراث إلى الجماهير العريضة، ثم من خلال تقديمها للتراث تدعم الاهتمام به الذى سيساهم ثانية فى التكثف المستمر للأبحاث. وفيما يتعلق بمحاولات التصنيف فهى تستخدم على نحو كبير فى مجال التعلم، وذلك لأنها تدرج فى يسر بأسلوب متاح نسبيا - التراث فى النظام التعليمى... إلخ. وبالإضافة إلى تلك المجموعة من القيم، فإن أهمية التوليفات تكمن، وهذا هنا يهمنى أهمية خاصة فى أنها تلميح غاية فى الحدة لهيمنة الوضعية الفيلولوجية وتعبير عن الوعى بشأن ضرورة نشأة تاريخ للأدب المدون باللغات الشرقية. وبالتشديد على كلمة "هيمنة" أريد أن أؤكد أن هذه التوليفات لا ترفض المنهج الفيلولوجى أو نتائج أبحاثه، بل بالأحرى تتجاوزه، الأمر الذى يعنى أنها تقوم بضم نتائج الأبحاث الفيلولوجية التى بدونها غير وارد إجراء أى بحث آخر، مع إدراك فى الحين ذاته أنه لابد من الشروع أيضا فى إجراء أبحاث ما بعد الفيلولوجيا.

(٣)

لقد أثمر التطور المؤسسى للدراسات الشرقية فى البوسنة والهرسك ثمرة أخرى؛ فعدد معين من المتخصصين فى اللغات العربية والتركية والفارسية يشتغلون بدراسة الآداب فى الدول العربية وفى تركيا وإيران أيضا. وعلى الرغم من أن أمثال هؤلاء المتخصصين ليسوا كثيرين، فإن عملهم يستحق الاهتمام؛ نظرا لأنهم يقربون لنا آدابا هامة كانت تدخل فيما سبق فى بنيان الثقافة الشرقية الإسلامية الكبيرة، فى علاقة تخصب مكثف للغاية، وفى أطرها أيضا تم إبداع أدب البشانقة المدون باللغات الشرقية.

والبحث فى كل فرع من هذه الفروع العلمية ليس مرتبطا فحسب لأول وهلة بدراسة التراث المكتوب باللغات الشرقية. وبعبارة أدق، فإنه يمكن أن يظل بدون تأثير على معالجة التراث طالما أن باحثى التراث لا يبدون اهتماما بنتائج أبحاثها، بيد أنه بمقدورها - وهذا مطلوب للغاية - تقديم خدمات ثمينة إلى باحثى التراث البشناقى المسجل باللغات الشرقية، حتى وحينما يتعلق الأمر بأبحاث الآداب (العربية والتركية والفارسية) التى تتطور فى الوقت الحالى تطورا مستقلا. وهذا الاعتقاد لابد أن أجعله أكثر جلاء.

وكانت هذه الآداب الثلاث - فى المقام الأول - يؤثر أحدها على الآخر فى عصرها الكلاسيكى تأثيرا كبيرا، لدرجة أنه لم يكن من المستطاع الفهم الجيد تماما لأحد هذه الآداب دون الاطلاع على " الأحداث الأدبية الشاملة" فى الأدبين الآخرين. وبعد ذلك اجتاح انتشار الإسلام والثقافة الشرقية الإسلامية هذه المنطقة، بحيث إنه تستحيل إعادة تشييد التطور التاريخى وفهمه بدون معرفة هذه البيئة الحضارية التى تشيدت فيها كل الثقافات الثلاث. وبناء عليه، فإن المتخصصين فى اللغات العربية والتركية والفارسية الذين يشتغلون بالأدب والثقافة الكلاسيكيتين على وجه العموم فى مجالات تخصصهم يمثلون معاونين مهمين بشكل كامن على نحو فريد فى إلقاء الأضواء على التراث البشناقى إذا ما أدرك الباحثون أهمية "خدماتهم" التى يقدمونها، ولو عن غير قصد. إن دراسة نظريات الإبداع القومية فى العصر الكلاسيكى وبحث الأشكال

والموضوعات والموتيفات الأدبية... إلخ. يعرض تلك المادة التى حددتها بحسبانها أولويات فى البحث المتغاير المقارن لكل من الآداب الرفيعة (الأدب العربى والتركى والفارسى والبشناقى)، ولكلها معا، حتى يتم إثبات "الأمور المشتركة": الموضوعات العامة والاختلافات النسبية.

وأيضا بمقدور الدارسين لهذه الآداب الحديثة تقديم خدمات غير مباشرة. إنهم بالفعل يقدمونها، ولكن ينبغى أخذها بمسئولية؛ لأنه يستحيل تفسير "الحداثة"(٦٣) لكل من الآداب الثلاثة بدون فهم وتوضيح موقفها من العصر الكلاسيكى ومن التقاليد والتقليدية. أى إنه بهذه الطريقة، ثانية، يتم تقديم مساعدة ذات شأن لباحثى التراث المكتوب باللغات الشرقية. وفى المحصلة النهائية، تتكون دائرة مؤثرة بشكل غير متوقع حيث تتسع الوحدة الكاملة التى تحدثت عنها من قبل باعتبارها نظاما ضخما للقيم أو أدبا فوق قومى بحيث تضم فى آفاقها الآداب الحديثة أيضا - العربية والتركية والفارسية - بمعنى تاريخ الأدب ونقده.

ويقدم إضافة إلى العرض السابق بحث المستعرب الكفؤ سليمان جروزدانيتش، الذى قدم على أساس اطلاعه المقتدر على الإبداعات العربية فى العصر الجاهلى، وفى القرون الوسطى أسس نظرية الإبداع وعلم الجمال لهذا الأدب فى كتابه "مقدمة فى علم الجمال العربى الإسلامى"(٦٤).

ويؤكد مؤلف الكتاب خصوصية علم الجمال العربى الإسلامى بالنسبة لعلم الجمال الغربى مدللا على أنه من مبادئ الرؤية الشرقية الإسلامية للعالم على وجه العموم التصالح مع العالم ونظامه، وإقامة تناسق مع العالم الذى يعد مثاليا باعتباره أفضل فيض من الله، ومن ثم لا ينبغى تغييره ولو عن طريق المؤلف الأدبى الإبداعى. ويتمثل كمال العالم فى فيض الشكل. ومن هذه القواعد للانطلاق التى لا يمكنننى هنا تحليلها بالتفصيل، يتوصل جروزدانيتش فى النتائج النهائية إلى استنتاج بشأن أصل إحدى الميزات الأساسية لنظرية الإبداع العربية التى يحددها بأنها التفضيل "المفرط" للشكل، أو كأنها علاقة غير متوازنة بين "التصميم الأمامى والخلفية"(٦٥). وهذا الانفصال بين

الشكل والمضمون بارز فى الآداب الشرقية الإسلامية بدرجة كبيرة حتى إن الجزء الأغلب من الإبداعات فى التقاليد الأدبية العربية، على سبيل المثال، يظهر على أنه محب للشكل على نحو جلي وغير زاخر من ناحية الموضوعات. وحسب رأيى يتمثل جوهر الأمر فى أنه فى التقاليد العربية ليس ممكنا الحديث عن علم الجمال باعتباره فرعًا للفلسفة التى فى ميادينها الرحيبة تتشكل نظرية الإبداع، فى عملية "الاستدلال"، وعنه باعتباره علمًا يؤكد المبادئ والقواعد العامة للإبداع. وفى التقاليد العربية نظرية الإبداع "استقرائية": فقد تشكلت على أساس الإبداع النموذجي المتواجد الذى يتأكد باعتباره معيارًا لقيم الإبداع فى مجال الشكل، ومثل هذه النظرية للإبداع، الاستقرائية والمعيارية على نحو صارم، لا تسمح على الإطلاق بتطور علم الجمال باعتباره تحديدا ميتافيزيقيا للجميل. إن معياريتها ممحصة بدقة ولا تريد أن تفقد هذه القاعدة الصلبة، وهى تهبط فى مجالات التخمينات الجمالية غير الموثوق بها. وبعد ذلك تنتج المعيارية أدبا محاكيا، تقليديًا، وبذلك تنحصر إمكانيات النقد الأدبى فى موقف الاستسلام تجاه نظرية الإبداع؛ فالنقد فحسب يراجع كيف تحققت القواعد المعيارية لنظرية الإبداع فى المنتج الملموس... إلخ.

وكل هذه مسائل ذات أهمية فريدة من أجل فهم تميز الآداب الشرقية الإسلامية، وبناء عليه أيضا من أجل تطور فكر نقد وتاريخ الأدب وقد مضى جروزدانيتش فى بحثه فى الطريق الصحيح، ولكنى أعتقد أنه لم يستخلص أقصى العواقب للعلاقة بين نظرية الإبداع وعلم الجمال، أو – فى مبدأ الاستدلال – بين علم الجمال ونظرية الإبداع. فعلى سبيل المثال، إنه يلاحظ جيدا للغاية أن نظرية الإبداع العربية "قريبة على الدوام من فقه اللغة أكثر من قربها من علم الجمال"(٦٦) إلا أن الحال على هذا النحو بالضبط؛ لأن نظرية الإبداع استقرائية ومعيارية إلى حد كبير، بحيث إنها لا تقبل علم الجمال: فالإصرار على الشكل (على "الأمر الحسى")، وليس على "الفكرة" أيضا – وهنا أستعير فكرة تقليدية من كتاب " علم الجمال" لهيجل – يوجه المبدعين والنقد أيضا إلى الموضوع الجوهرى للغة، وإلى استخدام المادة اللغوية. ولذا فإن النقد العربى إلى وقت العصر الحديث كان علما فيلولوجيا بشكل واضح وهو، مرة أخرى، وليس من قبيل المصادفة، محافظ(٦٧).

والتناول الذى قام به جروزدانيتش جيد من حيث المبدأ، بغض النظر عن الاختلافات الطفيفة الممكنة والمتباينة بشكل حتمى فى أماكن متفرقة. وبدون التيقن من المبادئ الأساسية لعلم الجمال ولنظرية الإبداع العربيين الإسلاميين، فإنه من غير الممكن، فى الأبعاد التاريخية، فهم جوهر هذه الإبداعات. وتعد أمثال منطلقات جروزدانيتش فرضيات راسخة من أجل الفهم الصحيح لإحدى التقاليد التى أثرت كثيرا للغاية على التقاليد الأدبية الأخرى داخل الدائرة الشرقية الإسلامية. وهذا يعنى أنها غاية فى الفاعلية فى تطور فكر تاريخ ونقد الأدب. ومن أجل هذا، فإننى أزكى دراسة جروزدانيتش لكل باحث فى الآداب الشرقية الإسلامية - باعتبارها وحدات كاملة مستقلة نسبيا وبحسبانها مجموعة تاريخية أدبية موحدة من ناحية التقاليد، فهى - بقدر علمى - الأولى من نوعها فى الدراسات الشرقية باللغات السلافية الجنوبية. ورغم عدم اتفاقنا مع بعض آرائه، فإنه يكفى للنص فضله فى أنه محفز على التأملات المنظمة فى الآداب الشرقية.

ولا يمكن تعرف أسلوب تناول منهجى موحد فى الدراسات الشرقية المتعلقة بالآداب فى الدول الأم. ويبدو أن أساليب التناول ترتبط بثقافة المؤلف وبميوله الشخصية، ومن المرجح أنها ترتبط أيضا بدرجة كبيرة بتأثير المراجع، وبالأحرى ترتبط بأساليب التناول التاريخية الأدبية والنقدية الأدبية الأجنبية التى، بالطبع، لا تتناغم فى كثير من الأحيان. ويمكن تصنيف تناول المستشرقين البشانقة إلى مجموعتين عامتين معروفتين فى علم الأدب العالمى - إلى أسلوبى التناول الخارجى والداخلى. وهكذا على سبيل المثال يتناول جروزدانيتش كتاب عبد الوهاب البياتى الشاعر العربى المعاصر محددا عن طريق العنوان أسلوب تناوله المنهجى الذى يمكننا، بوجه عام، تسميته بالتناول الاجتماعى[٦٨]. ويحلل جروزدانيتش موقف البياتى من الظروف الاجتماعية والسياسية الراهنة (الالتزام الاجتماعى والسياسى للبياتى)، وتأثير المجال الاجتماعى والسياسى على مجموعة أعماله الإبداعية. وفى هذا السياق يظهر فى المقام الأول ما يسمى بالتزام شعر البياتى الذى يتم التعبير عنه على صعيد "الالتزام بالموضوعات"، ولكن أيضا على صعيد الالتزام بنظرية الإبداع تجاه التقاليد الأدبية[٦٩].

ومن أجل أسلوبه فى التناول الاجتماعى اختار جروزدانيتش دون شك الشاعر الأكثر ملائمة - إنه نظيم حكمت الأدب العربى[٧٠] - ولكنه لم ينبه إلى أن جميع الشعراء ليسوا مطواعين على حد سواء لأسلوب التناول الاجتماعى، وإلى أن الأعمال الكاملة وهى الأكثر ملائمة لهذا الأسلوب من التناول - لا يمكن أن يشملها هذا الأسلوب حتى النهاية.

إن تحديد موقع العمل الأدبى فى السياق الاجتماعى التاريخى، بمعنى التزامه الاجتماعى، يكتسب أيضا وضع المكون المنهجى الأساسى فى دراسة جروزدانيتش المخصصة لمسرحيات الأديب المصرى توفيق الحكيم الذى استخدم على نحو كبير تجارب الدراما الأوربية؛ نظرا لأن هذا الجنس ظل غير معروف فى الأدب العربى إلى عصر النهضة[٧١].

ويبرز فى نصوص النقد الأدبى لجروزدانيتش المخصصة للأدب العربى الحديث النهج المغاير المقارن بالنسبة لأدب البيئة الحضارية الأوروبية، الأمر الذى أعتبره مستساغا؛ نظرا لأنه منذ زمن النهضة الأدبية العربية (المرتبطة بحملة نابليون على مصر فى عام ١٧٨٩) بدأت حقبة التشربات الدنياميكية والمثمرة بين أدبى البيئتين الحضارتين.

وقد بحث بالتفصيل مؤلف هذا المتن أسعد دوراكوفيتش ضرورة التأمل فى نظريات الأدب الخاصة بالأدب العربى بالنسبة للتقاليد الأدبية - فى كتابه المذكور من قبل بعنوان: "نظرية الإبداع المهجرية فى الولايات المتحدة - تشرب التقاليد الأدبية"[٧٢]. وفى بؤرة اهتمام الدراسة المذكورة تحليل نظريات الأدب للقيم الخاصة بواحدة من أهم المدارس الأدبية فى تاريخ الأدب العربى (أدب المهجر) التى تشكلت عن طريق مراجعة القيم الأدبية فى التقاليد واستبعاد الإنتاج التقليدى الوفير من مملكة القيم الأدبية الأصلية. ولكى أقوم بإثبات آماد نظرية الإبداع البينة والضمنية لأدب المهجر اضطررت إلى أن أخصص جزءا كبيرا من الدراسة لتحليل مفهوم التقاليد لدى العرب ولعرض نظام القيم الخاص بها. وتبين فى هذا الإجراء أنه من الضرورى أن يتم على

وجه الدقة تحديد المسلمات الأساسية لنظرية الإبداع العربية التى أثبتت أنها استقرائية ومعيارية وجامدة بشكل صارم، وبحسبانها بهذا الشكل أثرت تأثيرا حاسما على الطابع التقليدى، أى الطابع المحاكى لجزء ضخم من الإنتاج الأدبى بعد الكلاسيكى. وفى هذا السياق قمت بتأكيد وتعليل التأخر المثير للدهشة فى الظاهر للنقد الأدبى لدى العرب الذى قصرته مثل هذه النظرية للإبداع على التمحيص المحكم الطيع للقدر الذى يحترم به العمل الأدبى بمثابرة قواعد هذه النظرية للإبداع الجلية فحسب على مستوى الشكل الأدبى. وأعتقد أننى بهذا الجزء من البحث قد أوضحت الركود الذى أصاب لعدة قرون الأدب العربى الذى قامت نظرية الإبداع التقليدية بتعريفه بأنه لا يعلى عليه. ومن ناحية أخرى أثبتُ أن أدباء المهجر، تحت التأثيرات الحديثة القوية لآداب البيئة الحضارية الغربية يقبلون من بين مجموعة الانعكاسات عن الأدب مبدأ نظرية الإبداع الاستدلالية: فلا ينطلقون عند إبداع وتقييم المؤلفات من المادة النموذجية المتواجدة، بل – على العكس – ينطلقون من التحديد الجمالى (الميتافيزيقى) الشامل للجميل الذى يظهر فى الحقائق الأدبية بأسلوب لا يتجدد ولا يتكرر على الدوام، فى اتجاه المثالية الجمالية. وبذلك يبرز فى المرتبة الأولى المبدأ الأساسى لتميز العمل الأدبى (على نقيض الموقف المحاكى التقليدى تجاه القيم المبتكرة بالفعل)، ويتحقق التفرد فى الآفاق الرحيبة لخبرة الكاتب والقارئ عن الأدب. ويتغير وضع النقد هنا تغيرا جذريا. إنه يصبح خلاقا وقادرا على التأثير على المسارات الأدبية؛ نظرا لأنه يدعم الأصالة حينما يثبتها فى مؤلف محدد، على حد سواء كما يحدث حينما يبين أنها غير موجودة فى أحد المؤلفات.

ولدى بحثى لهذه المسائل الأساسية لنظريات الأدب وتاريخه، أتعشم أننى قمت بتحليل الميزات الجوهرية للتقاليد الأدبية العربية كلها، ونظام التقييم فى هذه التقاليد، ونشأة الأشكال الأدبية الجديدة والجنس الأدبى الجديد أيضا (الدراما) فى الأدب العربى. ونظرا لأن التقاليد الأدبية العربية – وبالأحرى نظرية الإبداع الخاصة بها – كانت تؤثر أيضا على الإبداعات الأدبية البشناقية باللغات الشرقية، فإنى أتجاسر على القول بأن هذه الدراسة بمقدورها أن تكون ملهمة بالنسبة لباحثى التراث البشناقى المدون باللغات الشرقية.

وعادة ما يغلب التناول الضمنى فى فهمى للأدب. وأعتبر أن جميع أساليب التناول السطحية (الأساليب المتعلقة بترجمة الحياة والأساليب التاريخية والاجتماعية وغيرها) مفيدة من أجل تفسير العمل الأدبى، ولكنها قاصرة فى حالة كونها حصرية وكافية بذاتها. وتناولى لبعض المؤلفات الأدبية يقدر فضـــائل الأساليب المنهجية المذكـــورة، إلا أننى أسعى على الدوام لأن أدعم بنيتها الفوقية عن طريق تحليل المؤلف باعتباره عملا فنيا له قيمة عبر تاريخيه، وله استقلالية نسبية بمرور الزمن بالنسبة لترجمة حياة الكاتب والبيئة الاجتماعية التى نشأ فيها(٧٣).

وفى مجالات الدراسات الفارسية لدينا كتابان لبكير جاكا لهما أهمية من حيث المهام والنتائج المفترضة فى تطور فكر تاريخ ونقد الأدب فى الدراسات الشرقية البشناقية(٧٤).

وفى كتاب "ملاحمنا الشعبية" بالبوسنة والهرسك... يقتصر الكاتب بكير على أسلوب الدراسة المقارنة للرموز بالملحمتين منتقيا فيهما التشابهات والأبطال العديدين الملفتين للنظر والبيئة التى ينشطون فيها... إلخ. وعلى هذا المستوى، فإن المادة المعروضة مفيدة دون شك، ولكن كان من المرغوب فيه للغاية أن يقوم مؤلف هذه " الحقيقة الأدبية" بنقل "الهجرة الدولية للموتيفات" من حالة التشابه إلى حالة التأثيرات المحتملة... إلخ. وبعبارة أخرى، فإن السرد التراكمى للتشابهات لا يمكن أن يمثل التناول التاريخى الأدبى لجنس الملحمة، بل هو تهيئة لمثل هذا التناول. ومجرد إثبات التشابهات يحتفظ بالضرورة بالمادة فى حالة من المقارنة، أما التناول التاريخى الأدبى، فيضعها فى حالة من التعاون فى مجال الموضوع والبنية، أى وفى مجال علم الجمال. وفى الواقع، للتشابه طبيعة آلية، إنه الحقيقة الثابته للانطلاق، وليس التفسير الجوهرى.

وكتاب "تاريخ الأدب الفارسى..." يمثل فى الأساس التناول السطحى للأدب الذى يقوم فيه فى أغلب الأحوال قدر من أبيات الشعر بمهمة توضيح بعض الأحداث من ترجمة حياة الأدباء ومن بيئاتهم. وهكذا يتم، مع إيراد ترجمات الحياة، وضع الأدباء بقوة فى إطار السياق الاجتماعى التاريخى الراهن، الأمر الذى يعضده أيضا جزء كبير من أعمالهم الإبداعية وذلك وفقا لرأى الكاتب.

وبالإضافة إلى هذا، فإن كتاب "تاريخ الأدب الفارسى..." يؤدى مجموعة كاملة من المهام الهامة: فهو يقوم بتعريف الأجناس ويرتبها فى التاريخ ويؤكد العلاقات بين الأجناس ويبحثها كلها فى مجالات الدائرة الكبيرة للأدب الفارسى. والكتاب قيّم على نحو خاص فى ذلك الجزء الذى يؤكد فيه العلاقات بين الأدبين الفارسى والعربى. وعن طريق الجزء الأكبر من العرض الحالى قمت بتحليل أهمية تأكيد هذه العلاقات بالنسبة لأسلوب التناول التاريخى الأدبى. وفى الوقت نفسه يمثل كتاب "تاريخ الأدب الفارسى..." ديوانا حقيقيا للشعر وكنت أفضل أن أسميها مختارات لو أنه قد تم تقدير المعيار الجمالى تقديرا ثابتا، ولو أنه لم يتم فى كثير من الأحيان استخدام الأسلوب المنهجى بترجمة الحياة الذى تحدثت عنه منذ قليل على أنه توضيح لترجمات حياة المؤلفين بواسطة مؤلفاتهم. وعند أخذ هذا الأمر فى الاعتبار يمكننى القول بأن كتاب بكير جاكا هو أيضا تاريخ للأدب الفارسى يسيطر فيه الأسلوب المنهجى بتقديم المادة الأدبية الضخمة بشكل فريد فى تتابع للتسلسل التاريخى. بيد أنه إذا أخذ فى الاعتبار أنه يوجد حتى الآن لدينا فحسب باللغات السلافية الجنوبية كتيب عن الأدب الفارسى بقلم فهيم بيرقتاريفيتش[٧٥] وحجمه المكون من سبعة وستين صفحة بالكاد ضئيل إلى حد كبير بالنسبة للأدب الفارسى غير المحدود بحيث لا يمكننا أن نسميه ولا صورة تمهيدية، فإن كتاب بكير جاكا "تاريخ الأدب الفارسى..." على الرغم من كل النقائص المحتملة، يمثل بالفعل إثراء هاما للدراسات الشرقية البشناقية. وأهميته لا ريب فيها أيضا بالنسبة لباحثى التراث البشناقى باللغات الشرقية.

ومن أجل تلخيص العرض يمكننى القول بأنه يفقد واقعيته فى الوقت الحالى قلق صافت بك باش آجيتش، هذا الواضع لأسس الدراسات الشرقية باعتبارها علما عندنا فى البوسنة والهرسك، بسبب عدم استعداد البشانقة حينذاك للتصادق مع الظروف الجديدة ولاستخدام السلاح الحديث"[٧٦]. وقطع المستشرقون البشانقة منذ زمنه طريقا مديدا عبر الماضى الأدبى المغمور بالرواسب من كل نوع وانتهاء بالوصول إلى ردهة العلم الأوروبى عن الأدب، وقد توقف باش آجيتش فى شوق شديد على عتبة هذه الردهة،

على الحد الفاصل بين الثقافات والعصور. وبسبب المشاق التى تعرض لها المستشرقون خلال المواجهة الفيلولوجية مع قدر هائل من المواد التى لم يتم فحصها وبسبب قلة عددهم التى كُتبت عليهم للأسف، فإنهم لم يتمكنوا بطريقة موضوعية من تطوير فكر تاريخ ونقد الأدب بأسلوب منظم وبكل المزايا التى كانت متاحة للباحثين فى المجالات الأخرى. فالنهج الفيلولوجى بالنسبة لهم أمر إجبارى وليس اختياريا، إلا أن هذا الأسلوب المنهجى الرائع قدم، بشكل خاص، نتيجة فريدة وهى: الإدراك الوثيق بأنه بدون إدراج إبداعات البشانقة المكتوبة باللغات الشرقية، فليس من الممكن حقيقةً صياغة التاريخ الصحيح للأدب البشناقى.

الهوامش

(١) يعد مفهوم القرون الوسطى "للأدب" أكثر شمولا من المفهوم الحالى ومن مفهومنا "للأدب" فقد كان يشمل جميع العلوم العلمية (بل ويشمل العلوم الطبيعية أيضا) التى كانت تقوم بمهمة توسيع حدود المعارف البشرية وتطعيم روح الإنسان. ونظرا لأن كلمة "أدب" من الناحية الإيتمولوجية تعنى التثقيف والتربية فقد كان هذا المفهوم حتى العصر الحديث يتضمن الثقافة جلها، أو جميع العلوم التى تقوم بمهمة تعليم الإنسان.

(٢) ركز محمد بك قبطانوفيتش ليوبوشاك جهوده فى جمع الأمثال الشعبية والحكم والقصائد القصيرة والإبداعات الشعبية الأخرى الناشئة تحت تأثير الثقافة الإسلامية. وهكذا ترك لنا المؤلفات التالية: درس فى المسلك الحسن والمسلك القبيح (سرايفو ١٨٨٣)، الكنز الشعبى (سرايفو ١٨٨٧) والكنز الشرقى (سرايفو ١٨٩٦).

(٣) كانت حولية "بوسنة سالنا ميليرى" تصدر فى الفترة من عام ١٨٨٤ وحتى عام ١٨٨٩، وكانت مجلة "الوطن" تصدر من عام ١٨٨٤ وحتى عام ١٨٩٧.

(٤) للمزيد من التفاصيل عن أكاديمية فيينا وعن المؤلفات الأولى للمستشرقين النمساويين انظر فى: جمال تشيهايتش، البشانقة والهرسيكون فى الأدب الإسلامى تأليف صافت بك باش أجيتش، سرايفو، ١٩١٢، فى: د. صافت بك باش أجيتش، البشانقة والهرسيكون فى الأدب الإسلامى، سرايفو، ١٩٨٦.

(٥) صافت بك باش أجيتش، مرشد موجز فى ماضى البوسنة والهرسك، سرايفو، ١٩٠٠. قام المؤلف فى الملحق بتقديم سبعة وعشرين كاتبا.

(٦) د. صافت بك باش أجيتش، البشانقة والهرسكيون فى الأدب الإسلامى، سرايفو، ١٩١٢.

(٧) د. صافت بك باش أجيتش، الكروات والبشانقة والهرسكيون فى الإمبراطورية العثمانية، زغرب، ١٩٣١، من المستحسن استخدام الطبعة التى تم فيها تصحيح الأخطاء الواردة بالطبعة الأولى، فى كتاب: د. صافت بك باش أجيتش، البشانقة والهرسكيون فى الأدب الإسلامى، سفيتلوست، سرايفو، ١٩٨٦، أعد الإصدار عامر ليوبوفيتش.

(٨) على سبيل المثال، فى معرض حديثه عن الشاعر عدنى (هو الوزير محمود باشا المتخلص بـ عدنى- توضيح المترجم)، يعرض باش أجيتش أولا موجزا لسيرة حياة عدنى، ثم يقدم نشاطه الأدبى باعتباره جزءًا رئيسيًا من أعماله، ويورد أحكام الشعراء المعاصرين على أعمال عدنى وأحكام العلماء اللاحقين وفى النهاية يذكر أحكامه الشخصية.

(٩) د. صافت بك باش أجيتش، البشانقة والهرسكيون....، سرايفو. ١٩٨٦، ص. ١١

(١٠) نفس المصدر.

(١١) نفس المصدر.

(١٢) لا يموت المؤلف الأدبى الأصيل مع كاتبه. والأكثر من ذلك أنه يمكن أيضا أن "يموت" لحين من الوقت، وبعد ذلك وفى وقت أخر يعود إلى الحياة على حين غرة فى شروق جديد، باعثا إشعاعاته إلى مبدعين جدد... إلخ.

(١٣) على سبيل المثال، انظر الفصل الخاص بمذاقى (هو الشاعر جرويش سليمان البوسنوى المتخلص بمذاقى - توضيح المترجم)، فى: باش أجيتش، نفس المرجع، ص ١٣١-١٣٦.

(١٤) مثلا، يقول باش أجيتش فى بعض الأماكن: "ليست سيئة لديه ولا هذه الوحدة المؤلفة من شطرين من الشعر"، وبعد ذلك تأتى الوحدة الشعرية فى نصها الأصلى بدون ترجمة وبدون أى توضيح (المصدر السابق، ص٥٨).

(١٥) فى الأدب العربى، على سبيل المثال، كان يتم السعى إلى التكثيف الأعلى للمدلول، ولذا يظهر فى كثير من الأحيان بيت الشعر وحدة مدلولية مستقلة لا يربطها بالوحدات الأخرى إلا الوزن والقافية. وظل الإيجاز على أنه مثل أعلى للشعر إلى وقت العصر الحديث.

(١٦) ليس هدفى فى هذه الدراسة أن أعدد جميع الباحثين البشانقة فى مجال التراث المدون باللغات الشرقية وأن أسرد مؤلفاتهم. وليس مقصدى أيضا أن أرصد خلال الفترة التالية للحرب العالمية الثانية جميع المستشرقين البشانقة (وكل مؤلفاتهم) الذين قاموا بأبحاث فى الآداب الشرقية فى "بلادها الأصلية". ويوجد سببان مقنعان لهذا القصد. أولا، عن طريق التنويه إلى كل باحث وإلى أعماله سأشغل دون مبرر حيزا كبيرا. ثانيا، وهو الأهم، عنوان دراستى يوجب علىّ متابعة الخطوط العامة لتطور فكر تاريخ ونقد الأدب، على النحو الذى ألاحظ وأتابع به هذه الخطوط، ولذا ففى بحث ذى طابع مختصر، مثل دراستى هذه، يكفى إيراد نماذج ممثلة، أى المؤلفات الممثلة لبعض مراحل التطور.

(١٧) أحد الكتابين منشور باللغة العربية تحت عنوان: الجوهر الأسنى فى تراجم علماء وشعراء بوسنة (القاهرة ١٩٣٠)، والثانى باللغة البوسنية بعنوان: الأعمال الأدبية لمسلمى البوسنة والهرسك، المطبعة الأميرية، سرايفو، ١٩٣٣.

(١٨) أنهى محمد الخانجى كتاب "الجوهر الأسنى فى......" وهو يبلغ بالكاد الرابعة والعشرين من عمره. وقد توفى وهو فى ريعان شبابه، فى الثامنة والثلاثين من عمره، وعلى الرغم من ذلك ترك حوالى ثلاثمائة وحدة ببليوجرافية. لمزيد من التفاصيل عن هذا انظر: د. فهيم ناميتاك، عمل الخانجى فى دراسة أدب البشانقة، فى: مجموعة دراسات من المؤتمر العلمى عن الحاج محمد الخانجى، سرايفو، ١٩٩٦، ص٤٣.

(١٩) على سبيل المثال، دراسته بعنوان: سرايفو فى قصيدة تركية، مجلة البلاغ للجماعة الإسلامية، العدد ٧-١٢، سرايفو، ١٩٤٣، أو "نيها دى"، مجلة البلاغ، السنة الثالثة، سرايفو، ١٩٣٥.

(٢٠) بارزة للغاية فى هذه التقاليد الوظيفة المجازية والشعرية للغة بوجه عام. ويمكن أن يشعر أيضا القارئ الذى لا يعرف لغة الأصل بالوزن والقافية الداخلية فى أغلبية العناوين. وعلى سبيل المثال يحمل كتاب محمد البروزورى عنوان: "منهاج النظام فى دين الإسلام"، أو مؤلف الأقحصارى: "روضة الجنات فى أصول الاعتقادات"... إلخ.

(٢١) من بين عدد كبير من المؤلفات سأذكر كتاب هاملتون ألكسندر جيب، تاريخ الشعر العثماني، لندن، ١٩٠٠-١٩٠٩ : فانتشو بوشكوف، بعض الآراء عن الأدب باللغة التركية في البوسنة والهرسك، في: أدب البوسنة والهرسك في ضوء الأبحاث حتى الآن، سرايفو ١٩٧٧، ص٥٣-٦٤ : ألكسندر بوبوفيتش، الأدب العثماني للمسلمين اليوغسلاف، مجلة الصحيفة الآسيوية، ١٩٧١، ص٣٠٩-٣٧٦.

(٢٢) يتضح جيدا للغاية هنا بالذات عدم تناسب هذا المصطلح، وهو ما أشرت إليه في مناسبات أخرى أيضا، ولذلك أضعه بين علامتي التنصيص، باعتبارهما تنبيها خاصا بقواعد الكتابة وهو ما أملكه في الوقت الحالي. والمستشرقون البشانقة هم في الواقع - ويتزايد عدد أمثالهم في الوقت الحاضر - علماء يشتغلون بالأدب واللغة والثقافة في بلادهم الأصلية بالشرق. إنهم ليسوا على الإطلاق في نفس الوضع باعتبارهم باحثين يدرسون تراثهم، ولكن باللغات الشرقية وتتعدد تداعيات وعواقب هذه التسمية، ومن بين أولها أنه عن طريق تقبل مسمى المستشرق حتى بالنسبة للباحثين البشانقة لتراثهم الذاتي يتم تعضيد نسب هذا التراث إلى الأدب والثقافة العثمانية والعربية والتركية... إلخ. من اللازم أن أنبه هنا إلى أمر آخر. إذ إنني تحت مصطلح "الدراسات الشرقية البشناقية" لا أقصد مدرسة خاصة للدراسات الشرقية، فيما عدا أنه ينبغي الأخذ في الاعتبار. الخصوصية البارزة بأن عددا من المستشرقين يبحثون في تراثهم الخاص المدون باللغات الشرقية. ولذا فقد تجنبت في العنوان استخدام تعبير "الدراسات الشرقية البشناقية" الذي في المقام الأول يؤدي إلى الإيحاء بمدرسة معينة في الدراسات الشرقية، وبهذا التعبير أشترك فحسب في بحث أعمال المستشرقين البشانقة.

(٢٣) باش أجيتش، نفس المصدر، ص٩.

(٢٤) نفس المصدر، ص٣٤.

(٢٥) محمد الخانجي، الأعمال الأدبية....، سرايفو، ١٩٣٣، ص٣.

(٢٦) نفس المصدر، ص٤.

(٢٧) محسن رذفيتش، بحث مقارن للأدب الشرقي للمسلمين، في: مجلة إسهامات في الفيلولوجيا الشرقية، ٣٩ / ١٩٨٩، معهد الدراسات الشرقية، سرايفو، ١٩٩٠، ص٣٧-٤٦.

(٢٨) نيناد فيليبوفيتش، التراث الأدبي لمسلمي البوسنة باللغات الشرقية في ضوء الدراسات الاستشراقية الأوروبية، في: مجلة إسهامات في الفيلولوجيا الشرقية، ٣٩ / ١٩٨٩، معهد الدراسات الشرقية، سرايفو، ١٩٩٠، ص١٥٣-١٦٠.

(٢٩) نظرا لإقامته في فيينا، فقد بقي إسماعيل باليتش خارج متناول القبضة العسيرة للأيديولوجية التي وُجِدَ فيها الباحثون في البوسنة والهرسك، ولذا فقد كان بإمكانه استخدام تعبير البشانقة.

(٣٠) د. محمد فيليبوفيتش، إسهامات في تاريخ الفكر الاجتماعي في البوسنة والهرسك، في: مجلة البرنامج الثالث، إذاعة سرايفو، العدد ١٤، سرايفو، ١٩٧٦.

(٣١) د. سليمان جروزدانيش، عن أدب مسلمي البوسنة والهرسك باللغة العربية، في: مجلة البرنامج الثالث، إذاعة سرايفو، العدد رقم ١٩، سرايفو، ١٩٧٨، ص٥٢٥-٥٢٦.

(٣٢) نديم فيليوفيتش، عن مشكلات التطور العرقي والاجتماعي في عصر السلطة العثمانية، في إسهامات معهد التاريخ، العدد ١١-١٢، سرايفو، ١٩٧٥-١٩٧٦.

(٣٣) فهيم ناميتاك، الأدب الديواني للقرنين السادس عشر والسابع عشر، معهد الأدب ودار نشر سفيتلوست، سرايفو، ١٩٩١، ثم الإصدار الموسع بعنوان: الأدب الديواني للبشانقة، معهد الدراسات الشرقية، سرايفو، ١٩٩٧.

(٣٤) عامر ليوبوفيتش، مؤلفات المنطق للبشانقة باللغة العربية، معهد الدراسات الشرقية، سرايفو، ١٩٩٦.

(٣٥) جمال تشيهايتش، الجماعات الصوفية في البلاد السلافية الجنوبية (اليوغسلافية سابقا)، معهد الدراسات الشرقية، سرايفو، ١٩٨٦.

(٣٦) يمكنني أخذ سليمان جروزداتيش مثالاً؛ فقد كان مجال تخصصه هو الأدب العربي. بيد أنه باعتباره مديرا ناجحا لسنوات طويلة لمعهد الدراسات الشرقية وباحثا على ثقافة حديثة كان يوجه على نحو كبير الأبحاث الاستشراقية المحلية مانحا الأولوية، أينما كان هذا متيسرا، لبحث التراث المدون باللغات الشرقية، وكتب هو شخصيا أيضا عنه عدة أبحاث مرموقة.

(٣٧) أميل إلى الاعتقاد بأنه بسبب المضمون الذي تبحث فيه دراساتنا الشرقية، الذي يحمل طبيعة فيلولوجية، فعندنا الاسم المثالي فحسب للمجلة الحولية: إسهامات في الفيلولوجيا الشرقية. وقد كان اسم الناشر لها (معهد الدراسات الشرقية) موضع تساؤل من أجل سببين:

١- مادة أبحاثه فيلولوجية فحسب.

٢- الاسم غير مناسب لغويا. وأيضا قسم الدراسات الاستشراقية بكلية الآداب عن طريق إعادة تسميته بقسم الفيلولوجيا الشرقية حدث تناسق بين الاسم ومادة دراسته وتحرر من التلوث الأيديولوجي مثل ما يتضمنه تعبير الدراسات الاستشراقية.

(٣٨) يتواجد أيضا في وضع عسير مستشرقو البوسنة والهرسك الذين يكرسون أنفسهم للآداب الشرقية في دولها الأصلية، سواء أكانوا يقومون بعرض آدابها القديمة أو المعاصرة. فعليهم أولا أن يشتغلوا بالترجمة لكي يتمكنوا بناء على المادة المترجمة من القيام بتطوير أسلوب التناول التاريخي الأدبي والنقدي بالطريقة التي يمكن بها للجماهير العريضة من القراء أن تعتبرهم أصحاب رسوخ جلي في المادة الأدبية ذاتها.

(٣٩) محمد مؤذنوفيتش، النقوش الإسلامية في البوسنة والهرسك، ثلاثة أجزاء، فيسيلين ماسليشا، سرايفوا، ١٩٧٤.

(٤٠) نفس المصدر، الجزء الأول، ص٦.

(٤١) مع تقديري للعلم الهائل لمؤذنوفيتش ولعلمه المثير للإعجاب، فإنني – للأسف – لا يمكنني أن أغفل دليلا آخر يشهد " بقصور " في جرأته المتعلقة بتاريخ ونقد الأدب، الجرأة التي كان ينبغي إبرازها عند إصدار مؤلف هام من التراث. ذلك أن مؤذنوفيتش ترجم الكتاب الرائع لباشيسكي "التاريخ"، إلا أن مقدمة المترجم تفتقد إلى الطموحات فيما يتعلق بالتقييم الخاص بنقد وتاريخ الأدب. فالمقدمة تستند إلى القوة الأدبية لكتاب "التاريخ" الذي يناسبه مقدمة أو تقديم مختلف.

(٤٢) الهرونوغرام يعني التاريخ الشعري. وهو يتألف من نقش أو جملة أو عبارة شعرية يعبر فيها مؤلفها عن تاريخ معين بواسطة استخدام القيمة العددية للحروف العربية. وهو قالب شعري كثير التنوع في أدب البوسنة والهرسك المدون باللغات الشرقية. (توضيح المترجم).

(٤٣) سليمان جروزدانيش، القيمة الأدبية لكتابات التاريخ الشعرى باللغات الشرقية فى سرايفو، إسهامات فى تاريخ سرايفو، معهد التاريخ ومعهد الدراسات الشرقية، سرايفو، ١٩٩٧، ص١٤١.

بإحساس من الرضا ألفت الانتباه إلى دراسة أخرى عن القيم الأدبية للنقوش الإسلامية؛ لأن هذه الدراسة، بشهادتها بالتوصية بقراءة مختلفة - على صعيد الجودة - للتراث الأدبى، تشجع على استمرار تدعيم القيم الأدبية لمجموعة هامة من الإبداعات الأدبية (وداد سباهيتش، قمم الشعر للنقوش الإسلامية فى البوسنة والهرسك، فى: المرجع السابق، ص٥٠-٧٣).

(٤٤) فهيم ناميتاك، الأدب اليونانى للبشانقة، معهد الدراسات الشرقية، سرايفو، ١٩٩٧.

(٤٥) عامر ليوبوفيتش، مؤلفات المنطق للبشانقة باللغة العربية، معهد الدراسات الشرقية، سرايفو، ١٩٩٦.

(٤٦) ياسنا شاميتش، حسن قائمى بابا: الحياة والمؤلفات، فى: البرنامج الثالث، إذاعة سرايفو، سرايفو، ١٩٨٤.

(٤٧) عمر ناكيتشيفيش، حسن كافى الأقحصارى، رائد العلوم العربية الإسلامية فى البوسنة، رئاسة المشيخة الإسلامية، سرايفو، ١٩٧٧.

(٤٨) ياسنا شاميتش، المصدر السابق، ص٤١٣-٤١٤.

من المعروف بالنسبة لى أن ياسنا شاميتش قد نشرت دراسة مونوغرافية باللغة الفرنسية عن حسن قائمى بابا (ياسنا شاميتش، ديوان قائمى، باريس، ١٩٨٦). وللأسف لم أتمكن من الاطلاع على هذه المونوغرافيا، ولكن ينبغى افتراض أن الكاتبة قد حققت فيها الأهداف المطروحة فى الدراسة التى أتحدث عنها.

(٤٩) حاجى محمد فوزى الموستارى، حديقة البلابل، ترجم الديوان عن اللغة الفارسية وكتب المقدمة والتنويهات والتعليق: جمال تشيهايتش، سفيتلوست، سرايفو، ١٩٧٣.

(٥٠) لدينا ترجمة باللغة البوسنية لكلا الكتابين: "حديقة البلابل" لفوزى الموستارى ترجمة جمال تشيهايتش و"حديقة الورود" للشيرازى ترجمة صالح تراكو. وللأسف أشعار "حديقة الورود" مترجمة بدون وزن وقافية - عن طريق الكتابة الفيلولوجية.

(٥١) ربما من المفيد التنويه إلى أنه من المرجح أنه يوجد لدينا فهم مماثل للقدوة فى أحد التقاليد الأخرى - فى نظريات الإبداع لعصر النهضة التى كانت فى الغالب تحدد مؤلفاتها الكلاسيكية - بالأحرى تحدد المؤلفات الأدبية اليونانية والرومانية - ومن ثم لم يسع الأدباء إلا أن يعضدوها بنجاح تقريبا.

(٥٢) فهيم ناميتاك، فاضل باشا شريفوفيتش - شاعر وكاتب نقوش البوسنة، معهد الدراسات الشرقية، سرايفو، ١٩٨٠، ص٥.

(٥٣) نفس المصدر، ص١٠.

محاولة هامة لتقديم شعر شريفوفيتش باعتبارها قيمة جمالية أدبية أراها فى الجهود المشتركة لفهيم ناميتاك ومليكة صالح بيجوفيتش فى كتاب: فاضل باشا شريفوفيتش، الديوان. أعد فهيم ناميتاك المقدمة والترجمة والهوامش والقاموس. وقامت بالصياغة الشعرية للديوان مليكة صالح بيجوفيتش. سفيتلوست، سرايفو، ١٩٨١.

(٥٤) مفهوم ذلك الحين للأصالة لا يتكافأ تماماً تقريباً مع معناها فى الوقت الحالى، نظراً إلى القوة المثيرة للدهشة لنظرية الإبداع المعيارية، ولكن من اللازم شرح ما يلى: على أى شىء تتغذى هذه المعيارية وما مضمون مفهوم الأصالة فى مواجهتها ؟ ونجد أيضا حالة مشابهة للغاية فى الأدب العربى القديم حاولت أن أوضحها فى الموقف تجاه نهضة الأدب العربى (فى كتاب: أسعد دوراكوفيتش، نظرية الإبداع العربية فى الولايات المتحدة - التشرب بالتقاليد الأدبية، دار نشر زيد، سرايفو، ١٩٩٧).

(٥٥) مصطلح تخميس يرجع من الناحية اللغوية إلى العدد خمسة.

(٥٦) عامر ليوبوفيتش، مؤلفات المنطق باللغة العربية، معهد الدراسات الشرقية، سرايفو، ١٩٩٦.

(٥٧) عصمت قاسموموفيتش. على دده البشناقى وفكره الفلسفى الصوفى، القلم، سرايفو، ١٩٩٤.

(٥٨) جمال تشيهايتش، الجماعات الصوفية فى الدول السلافية الجنوبية، معهد الدراسات الشرقية، سرايفو، ١٩٨٦.

(٥٩) فى هذا المعنى يمكن إضافة كتاب ناميتاك عن الأدب الديوانى للبشانقة إلى هذا اللون من الدراسات.

(٦٠) عصمت قاسوموفيتش، المرجع السابق ص٢٤٢.

(٦١) ويمثل نموذجا للتناول المركب الهام كتاب عامر ليوبوفيتش وسليمان جروزدانيتش، الأدب النثرى للبوسنة والهرسك باللغات الشرقية، معهد الدراسات الشرقية، سرايفو، ١٩٩٥.

صدرت ترجمتى للكتاب المذكور فى عام ٢٠٠٨، المركز القومى للترجمة، العدد: ١٢٧٩ (توضيح المترجم).

(٦٢) بقدر ما أن الفيلولوجيا موثوق بها وتتميز بالدقة فى النتائج البحثية، بقدر ما هى مقصرة وليست موضع ثقة على صعيد علم الجمال فى محاولات الترجمة. وتعد نادرة حقيقية الأشعار المترجمة من التراث البشناقى المكتوب باللغات الشرقية التى يمكن أن تثيرنا بجمالها. بل وأيضا تتم ترجمة دواوين كاملة فى تغافل تام عن صيغتها الرفيعة فى الأصل، وقد شددت من قبل على أنه فى التقاليد الشرقية الإسلامية كان يتم الاعتناء بالشكل وبتقنية التعبير لدرجة أن عناوين المؤلفات المتعلقة بالعلوم على نحو جلى كانت فى كثير من الأحيان موزونة ولها قافية داخلية، ولدرجة تنافس وثائق الوقف فى القيم الأدبية الواضحة.

وهكذا على سبيل المثال يقول حازم شعبانوفيتش فى مقدمة ترجمته لكتاب "الرحلات" لجلبى: ".... كان همى الرئيسى فى الترجمة أن أكون أمينا للأصل وأن تكون ترجمتى أكثر دقة وأفضل وبعد ذلك تكون منمقة على الصعيد الأدبى (أوليا جلبى، الرحلات، الجزء الأول، سفيتلوست، سرايفو، ١٩٥٤، ص٤.).

وهذا اللون من الأمانة للنص الذى يبرزه المترجمون فى كثير من الأحيان على أنه غاية مثلى، هو عدم أمانة حقيقية؛ ذلك لأن تلك الأمانة للنص، كتلك التى يدافع عنها على الأكثر بعض المستشرقين العالميين، لها قيمة الإعلان الفيلولوجى، وفى الحقيقة لا ينبغى بأى حال من الأحوال أن تظل فحسب على مستوى النقل "الدقيق" أو "الأمين" للمعنى: إن الوفاء للنص يفترض بنفس القدر أيضا نقل جماله الواضح فى الشكل.

(٦٣) لا أستخدم الحداثة بمعنى المعاصرة، بل بمعنى التخلص النهضوى من تحكم نظريات الإبداع التقليدية.

(٦٤) هذا النص موجود فى كتاب: سليمان جروزدانيتش، فى آفاق الأدب العربى، سفيتلوست، سرايفو، ١٩٧٥.

(٦٥) يسمى نيقــولاى هارتمان هذا "بالتصميم الأدبى والخلفية". انظر: نيقــولاى هارتمان، "علم الجمال"، فى: الفلسفة الجديدة للفن، أعده دانيلو بيوفيتش، دار الطبع والنشر الكرواتية، زغرب، ١٩٧٢.

(٦٦) المرجع السابق، ص١٥.

(٦٧) خصصت لهذه المسائل جزءًا كبيرًا من كتاب: نظرية الإبداع العربية فى الولايات المتحدة - التشرب بالتقاليد الأدبية.

(٦٨) سليمان جروزدانيتش، الشعر والثورة - عبد الوهاب البياتى، فى: آفاق الأدب العربى، ص١٤٢-١٦٣.

(٦٩) كان عبد الوهاب البياتى من بين أوائل الشعراء (وفقا لرأى البعض فهو أولهم) الذين أدخلوا فى الشعر العربى بيت الشعر الحر، بدون قيود الوزن وبدون القافية، الأمر الذى يعد بالفعل أمرا جديدا له أهمية نهضوية فى التقاليد الأدبية العربية.

(٧٠) نظيم حكمت ران (١٩٠٢-١٩٦٣) شاعر تركى معروف، وله أيضا كتابات مسرحية وقصصية ومذكرات، له أفكار ثورية وتم حبسه بسبب معتقداته السياسية. والكاتب هنا يريد تشبيه البياتى بنظيم حكمت فى ثوريته وتمرده على المألوف. (توضيح المترجم).

(٧١) سليمان جروزدانيتش، المسرحيات الفكرية لتوفيق الحكيم، فى: فى آفاق الأدب العربى، ص١٠٩-١٤٣.

(٧٢) قبل نشرها باللغة البوسنية، تم نشر الدراسة باللغة العربية (أسعد دوراكوفيتش، نظرية الإبداع المهجرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٩) وأثارت اهتماما فى الدول العربية؛ لأنه تم فى كثير من المرات نشر مقالات نقدية إيجابية عنها وعروض فى المجلات والصحف العربية.

(٧٣) من أمثلة الأبحاث فى هذا الصدد يمكننى أن أذكر: مع الشعر العربى فى القرن العشرين، فى: أ. دوراكوفيتش، شعر الشرق العربى فى القرن العشرين، بوسانسكا كنيجا، سرايفو، ١٩٩٤. إبراهيم جبرا أو نضوج النثر العربى، فى: أ. دوراكوفيتش نحو الهيكلة الحديثة للرواية العربية، مجلة أوديك، العدد الرابع، سرايفو، ١٩٩٦، ص٢٩. أ. دوراكوفيتش، القصائد الموسـتارية النظيرة باعتبارها وعيا بنضوج التقاليد الشعرية، مجلة أوديك، عدد ١-٢، سرايفو، ١٩٩٧، ص ٧٧-٧٨.

(٧٤) د. بكير جاكا، الملحمة الشعبية عندنا والشاهنامة للفردوسى، سفيتلوست، سرايفو، ١٩٧٦. تاريخ الأدب الفارسى منذ نشأته وحتى أواخر القرن الخامس عشر، معهد ابن سينا للبحث العلمى، سرايفو، ١٩٩٧.

(٧٥) د. فيهم بيرافتاريفيتش، عرض لتاريخ الأدب الفارسى، أعدته ماريا جوكانوفيتش وداركو تاناسكوفيتش، الكتاب العلمى، بلغراد، ١٩٧٩.

(٧٦) د. صافت بك باش أجيتش، البشانقة والهرسكيون فى الأدب الإسلامى، ص١٤.

الفصل الثالث

البلاغة العربية باعتبارها علمًا منغلقًا وآمادها فى البوسنة(*)

(١)

حينما أراد واحد من أشهر الشعراء فى تاريخ الأدب العربى - أبو نواس، معاصر الخليفة العباسى هارون الرشيد وجليسه - أن يصبح شاعرا سأل فقيه اللغة المشهور خلف الأحمر (المتوفى فى عام ٧٩٦) عن كيفية تحقيق أمنيته، فقال له هذا العالم اللغوى الحجة إن عليه قبل الشروع فى قرض الشعر أن يحفظ عن ظهر قلب ألف قصيدة لقدامى الشعراء العرب. وبعد فترة معينة قام أبو نواس بزيارة الأحمر وأبلغه أنه قد أنهى المهمة وسأله عما إذا كان بإمكانه الآن أن يبدأ فى قرض القصائد. فأجابه عالم اللغة بقوله: "لكى تبدأ فى قرضها فعليك الآن أن تنسى كل هذه الأبيات من الشعر".

هذه ليست مجرد طرفة، بل هذا بيان هام عن تقاليد عظيمة وعن التزام بالتقليدية الشهيرة، وعن نظرية إبداع، وعن فهم للأصالة أو عن العلاقة بين "التقاليد والموهبة الشخصية، "وعن العلاقات المتشابكة للغاية بين المؤلفات الأدبية التى يتم بحثها فى

(*) تم نشر هذه الدراسة لأول مرة فى: أسعد دوراكوفيتش، البلاغة العربية فى البوسنة. أحمد بن حسن البشناقى عن الاستعارة، معهد الدراسات الشرقية فى سرايفو، الإصدارات الخاصة، العدد رقم ٢٣، سرايفو، ٢٠٠٠، ص٩ -٣٣.

الوقت الحالى بحسبانها مشكلة للتناص، وعن مرجعية فقة اللغة وعن الهدف التربوى لأدب القرون الوسطى وعن أشياء أخرى أيضا. وفى كل هذا ينبغى الأخذ فى الاعتبار- حتى يتم إدراك أهمية هذه الحكاية بالنسبة للتقاليد الأدبية المتشعبة - أن أبا نواس هو أعظم شاعر لأهم عصر أدبى فى تاريخ الأدب العربى، العصر الذى يمكن وسمه بأنه متمسك بالتقاليد على الرغم من أن شاعره أبا نواس قضى عمره الشعرى "وهو يقاتل "ضد التقاليد الأدبية. وباختصار، فإن البيان المذكور عن التقاليد العظيمة فى صيغة طرفة عن أبى نواس صاحب الشعر القوى وعن الأحمر فقيه اللغة الحجة الذى وجهه علمه توجيها حاسما إلى القديم، يمكن - وهذا أملى - أن يعضد تعضيدا شديدا الكثير مما سيجرى الحديث عنه هنا، وينبغى فى المقام الأول أن يصور العرض عن صرامة البلاغة العربية.

ويتحتم بحث كل الصيغ الأدبية فى تاريخ الأدب العربى(١) إلى وقت النهضة الأدبية فى تلك البيئة الثقافية الحضارية (فى أواخر القرن الثامن عشر)، وفقا للاعتقاد السائد المصاغ فى وقت مبكر للغاية - فى القرن الثامن الميلادى - بأن الأدب على وجه العموم، وكذلك الأدب الرفيع، هو وسيلة هامة فى تربية المرء. ونفس مسمى الأدب (الأدب يعنى التربية، التهذيب) يوضح هذا توضيحا مقنعا بدرجة كافية. فواجب على الأدب، وفقا لهذا الاعتقاد المتين، أن يرقق من طبع الإنسان ويستأنس غرائزه ويصقل ضبط النفس والاعتدال، ومن ثم يؤثر على النحو الأفضل على كماله الخلقى. ولذلك تطالب المؤلفات الأدبية بمنطقية الكلمات، أى مطابقة التعبير لقوانين المنطق. ومن هنا فإن قواعد الفصاحة، المقامة والمبينة فى علم كامل يتناول البيان وفن الأسلوب ويسمى البلاغة، تقرر تمام الفكرة والشكل المنمق على النحو الأمثل الذى غايته المثلى أن يعبر بأقل عدد من الكلمات عن مضمون أشد زخرا.

ومن ناحية أخرى، فإن للعلوم التى تبحث فى الأدب (النقد الأدبى والعروض والبيان وفن الأسلوب، وهى علوم غير متطورة بشكل كافٍ وفيلولوجية فى الأغلب) هدف أساسى وهو أن تفسر مهارات معينة ترسخت قواعدها ومبادؤها الأساسية فى التقاليد المتواجدة، فى أشهر مؤلفاتها، ومن ثم فهى تعلم المرء اكتساب تلك المهارات.

ويترتب على مثل هذه الحقائق التاريخية المعروضة الكثير من النتائج التى توحدها سمة مشتركة عامة، وهى سمة يمكننى أن أعتبرها تحديداً لقواعد العلوم، بهدف بلوغ الكمال التربوى التثقيفى؛ ذلك أن كل هذه العلوم تتشكل وفقا لمبدأ الاستقراء، على نحو صارم فى آفاق القيم النموذجية المشكلة بالفعل. وبالاستمرار فى استخلاص النتائج، فهذا يعنى أن التقاليد التى تستخدم العلوم المساعدة النظرية الخاصة بها للإبداع باعتبارها المجال الوحيد الذى يمكن أن تتشكل وتتواجد فيه، هذه التقاليد تتحدد على أنها الأمد النهائى للإبداع الذى تبدأ بعده حقبة المحاكاة والتدهور. وبعبارة أخرى، فإن العلوم التى تتشكل عن طريق منهج الاستقراء ليس بمقدورها تجنب طابع تحديد القواعد؛ لأنها تقدم مادتها بحسبانها نموذجية تماما، ومن ثم ففى اللحظة التى تتحدد فيها التقاليد على هذا النحو يتم خلق الظروف الأساسية من أجل حقبة الالتزام بالتقليدية ومرحلة الأسلوب التقليدى.

ومن أين جاء تحديد القواعد بالنسبة للعلوم الأدبية الأساسية – ومن بينها أيضا علم البلاغة الذى سأهتم به هنا – التى أثرت بقوة على الفترة غير الإبداعية المديدة لمدرسة الالتزام بالتقليدية فى تاريخ الأدب العربى؟

ومن الأرجح أنه ليس من الممكن توضيح ظاهرة معقدة بهذا الشكل بسبب واحد، إلا أن إيراد وتعليل الكثير من الأسباب سيبعدنى عن موضوع الاهتمام الحالى. ومن الضرورى القول فقط فى هذا السياق إن الفيلولوجيا الكلاسيكية خلقت فى العالم العربى الإسلامى، فى حقبة معينة،" إمبراطورية للعلوم" قوية للغاية بحيث إنها أثرت تأثيرا حاسما على تطور التاريخ الأدبى وتاريخ الأدب ونظرية الإبداع والبلاغة ونقد الأدب – وعلى تطور علوم الأدب بوجه عام، وبالتالى على الأدب ذاته أيضا الذى – و"إمبراطورية العلوم" تقوم بتقييمه تقييما باتا بمعايير الفيلولوجيا – توجهه بشدة نحو الماضى، تجاه المحاكاة والتدهور. وقد حافظت الفيلولوجيا المتطورة والمسيطرة على التاريخ الثقافى المثير للإعجاب وعلى التراث المحفوظ لقرون حصريا تقريبا فى تقاليد شفاهية، غير أنها فى اهتمامها الكبير للغاية بالماضى قامت عن غير عمد، فى أنانيتها المنهجية، بتأجيل المستقبل.

وليس من الممكن، وليس له مبرر من الناحية العلمية - وفقا لرأيى - بحث تطور البلاغة العربية (لقد تطورت لفترة طويلة مع علم البيان، كما حدث أيضا فى تاريخ البيئة الحضارية الغربية) وتجسدها العلمى النهائى فى القرون الوسطى بحثا منفصلا عن الأدب الشرقى الإسلامى للقرون الوسطى بشكل عام، وكان أدبا شاملا إلى حد كبير بحيث يكون من الأنسب ترجمته بتعبير الفيلولوجيا.

وبناء عليه فالبلاغة العربية الكلاسيكية هى علم فيلولوجى بشكل بارز. وبهذه العبارة أريد أن أركز على بعض الأمور.

وأولا وقبل كل شىء، تشكلت هذه البلاغة بواسطة المنهج الاستقرائى - على حد سواء مثل علم العروض والنقد الأدبى الفيلولوجى (لم يكن هناك نقد آخر لعدة قرون) ونظرية الإبداع بوجه عام - وهذا يعنى أنه على أساس "الإحاطة الفيلولوجية "للمادة الأدبية المتواجدة عن طريق النهج الدقيق تقريبا اتضحت القواعد الأساسية للبلاغة والاستعارة الأسلوبية التى حللتها فيما بعد وطرحتها باعتبارها نماذج.

وفى توافق مع هذا تم تحليل الاستعارات الأسلوبية بإسهاب مدهش ودقة فيلولوجية لغوية تهدف إلى خلق اعتقاد بأن هذا هو كل ما ينبغى ومن الممكن قوله عن الاستعارات الأسلوبية وعن قواعد البلاغة.

ونظرًا لأن نظرية الإبداع، بناء عليه، قد تشكلت عن طريق المنهج الاستقرائى وأثبتت وجودها باعتبارها نموذجًا للقيم الأدبية المثالية المتشكلة بالفعل فى التقاليد، فإن علم البلاغة (بالاشتراك مع العروض بالطبع) يتحدد بوصفه علمًا أساسيًا مستمرًا فى تدعيم المبادئ الأساسية لنظرية الإبداع بحيث يتمكن من أن يمحصها بدقة تقريبا فى الإنتاج الأدبى. والعلاقات الطبيعية للتقاليد ونظرية الإبداع الاستقرائية المعيارية وعلومها المساعدة، ومن بينها علم البلاغة فى المقام الأول، تحقق كذلك نظاما طبيعيا للقيم بنبذ التمرد الرومانسى عن طريق الثقة بالنفس للكلاسيكية. وفى الواقع، فى مثل هذه التقاليد الأدبية العربية فرضت نفسها فكرة عن تحقيق المثل الأعلى للأسلوب العلمى بمعنى تأكيد القواعد المدروسة بدقة والمحددة تحديدا نهائيا للتعبير البليغ، وينجم عن هذا طابع معيارى للبلاغة المشكلة على هذا النحو، نضجت مرجعيته الفيلولوجية التى

يصعب على المبدعيين التجاسر على معارضتها، ويزيد الأمر صعوبة أن النقد الفيلولوجى هو الجدير الوحيد بالتقييم.

ونتيجة التعبير الفيلولوجى لعلم البلاغة هى الاستنفاد فى عرض دقيق مفصل تفصيلا غير متوقع وتدرج التعبير المجازى، ولكن يغيب فى التحليلات من وجهة نظر البلاغة الكلاسيكية شيء يعد فى رأيى هاما للغاية، الأمر الذى يتعارض بالدرجة الأولى مع المعيارية بالمعنى المرسوم، ويمثل إلى حد كبير برعما ناميا لمقاومة هذه المعيارية؛ ذلك أن الاقتصارية المنهجية الفيلولوجية اللغوية فى هذه البلاغة لا تحيط للنهاية بذلك المتواجد خارج نطاق مراجعتها. فعلى سبيل المثال، تمثل الاستعارة الناجحة، باعتبارها التشبيه الأكثر تعقيدا ولم يتم حتى يومنا هذا حصره بواسطة التعريفات، تمثل مجرد روح كل بلاغة وكذلك البلاغة العربية الكلاسيكية، أما جوهر الاستعارة فيكمن فى طبقات المضامين الميتافيزيقية، فى انفتاح عمليات ديناميكية غير متوقعة ومنيعة بالنسبة للمعيارية، فى غرابة الإحلالات المتعلقة بدلالة الألفاظ، وأيضا استجابات القراء باعتبارها انفعالات تعرف الاستعارات إثارتها بشدة ومنحها مثل هذه الثقة بالنفس بحيث إنها تتصرف باحتقار إزاء نظام العقل المعوق. وبناء عليه، فإن نظرية الإبداع العربية المعيارية والبلاغة العربية الكلاسيكية اللتين تسببتا فى انتصار الكلاسيكية، قامتا فى كيانهما نفسه بإبعاد الوعى عن عدم تناغم المعيارية الصارمة مع المبادئ المنيعة للفن. وغرور الكلاسيكية والقصيدة القصصية مخادع فى الأساس؛ لأن البلاغة، على سبيل المثال، تخلصت من مناعة الاستعارة (ومن مناعة التشبيهات الأخرى أيضا وفقا لنفس المبدأ) مستبعدة من مجال اهتمامها تعدد طبقاتها الميتافيزيقى، مع انشغالها بمقوماتها واستخدامها المعايير الشكلية البنوية فى تدرج ألوان الاستعارة.

لو كانت هذه البلاغة تبدى مزيدا من حب الاستطلاع تجاه هذه الأنواع من المضامين الميتافيزيقية والعبارات المجازية الجوهرية، ما كانت ستعتبر الأمثلة البلاغية، التى تقوم فيما عدا ذلك بتطويرها بعناية بالغة، أنها "معايير" "ونهاية"، بل تعتبرها فحسب توضيحات ناجحة تقريبا للإفادات الممكنة عن المضامين الميتافيزيقية.

إلا أن هذا يؤدى لا مندوحة إلى النسخ الذاتى أو إلى الاختلاف الجوهرى مع العلوم الأخرى التى تبحث فى الأدب فى هذه التقاليد.

ولم تخض البلاغة العربية نهضتها كما خاضها الأدب الرفيع وهو مطعم بتجارب آداب البيئة الحضارية الغربية: إنها منغلقة بالكلاسيكية ومقيدة بمنهجية الفيلولوجيا الكلاسيكية. ولا أشك أنه من المتوقع لهذا العلم حدوث الانفعالات الخاصة بمرحلة ما بعد الكلاسيكية التى ستقوم بإثرائه حينما تمتلك الجسارة على السيطرة على التحليلات الشكلية البنيوية للمجاز وعندما تطأ ميدان اكتشاف القيم البلاغية للاستعارة وآماد التحركات العجيبة الخاصة بدلالات الألفاظ والمحصلات ذات التفاعل المتبادل لمقومات الاستعارة. ومن المثير للدهشة أن العلم العربى عن الأدب - نظريات الأدب والبلاغة العربيتان - لم ينجح - حسب اطلاعى على المراجع - فى أن يبصر أهمية الإنجازات الحديثة فى علم نظريات الأدب الأوروبية التى فى نطاقها كشفت عن وجهات نظر جديدة تماما الأبحاث الرائعة ل أ.أ. ريتشاردز وماكس بلاك[٢]، ثم لمجموعة من المنظّرين الآخرين الذين تفوقوا بنجاح على التصور التقليدى للاستعارة على أنها المقارنة والبدل والقياس وما شابه ذلك. ويبدو أن جهد الجاحظ والمعتز لأن ينقذا البلاغة العربية من تأثير كتابى أرسطو "البلاغة" وفن الشعر" مؤثر حتى فى الوقت الحاضر وكأنه سحر.

وقد بدأ تصور البلاغة العربية الكلاسيكية الذى أقوم برسمه بالذات على أنه عدم تساهل من جانب نظرية الإبداع والبلاغة ومن جانب الفن ذى الأصالة الجوهرية - الأمر الذى كان يؤثر تأثيرا رئيسيا على هيمنته مذهب التقليدية لعدة قرون - بدأ أيضا بواسطة مؤلفات السمر قندى وأحمد بن حسن البشناقى[٣] التى نشأت فى مجالات التقاليد العربية. وبعبارة أدق، فإن مختصر السمر قندى وشرح البشناقى "للمختصر" ينتميان إلى أقصى آماد البلاغة العربية الكلاسيكية المتجلية فى التفسير الدقيق للإستعارة، إلا أن هذين الكتابين يحرضان فى نفس الحين على تفسير مختلف لطبيعة البلاغة؛ أى إن انتصار الكلاسيكية فى هذين المؤلفين - بحسبانه منعا للإبداع وحجبا لأحد العلوم - يحفز على التفوق بأن يتم إبراز أنه من الضرورى الاستحواذ على قيم

لا تجذب اهتمام البلاغة الكلاسيكية. ولذلك فعند تحليلي للاستعارة في مختصر السمرقندي وشرح البشناقي للمختصر، كنت في بعض الأحيان عن طريق الحواشي الخاصة بي أطلق العنان لتصوري للاستعارة - وهو تصور لا يتعارض مع فهم مؤلفينا للاستعارة، ولكنه يسعى لأن يضيف إليه. وهذا هو ما فعلته بالضبط في تلك المواضع التي توقف فيها هذان المؤلفان - في نفس أفق الخبرة الفيلولوجية الذي يبدأ وراءه تفسير الانطلاق المثير للخيال المحمول على الأجنحة القوية للاستعارة.

وتأييداً لهذا التحليل للأصل الفيلولوجي للبلاغة العربية وطبيعتها المحافظة يمكن سرد حقيقة هامة يصعب أن تغيب عن الانتباه حتى من جانب القراء غير المختصين بالأدب العربي - ذلك أنه من الملفت للنظر أن الأمثلة التي يسوقها علماء البلاغة العرب باعتبارها الأكثر نجاحا بالنسبة لبعض التشبيهات الأسلوبية ترجع في كثير جدا من الأحيان إلى الشعر الجاهلي العربي وإلى القرآن وإلى بعض المؤلفات التي تم تقديرها في التقاليد على أنها فريدة، ولكنها ذات قيمة محدودة. وعلى أية حال فالأمثلة قديمة للغاية لدرجة أنها تثير الدهشة من أين لها مثل هذه الحيوية في الأدب على الرغم من تطور الأدب لعدة قرون. وسيتواجد في المؤلفات القروسطية الأولى المخصصة للبلاغة الكثير من الأمثلة من الأدب الجاهلي والإسلامي الأول، ولكن أيضا في الكتب المدرسية المعاصرة حتى اليوم للبلاغة، مثل الكتاب المدرسي المعاصر - ولكن ليس الجديد أيضا - كتاب "البلاغة الواضحة "الذي ألفه مصطفى أمين وعلى الجارم[٤].

وعند بحث هذه المسألة ينبغي القول بأنه يوجد سبب مناسب يمكن إلى حد ما أن يوضح في الأصل التأسس الفيلولوجي للبلاغة العربية الكلاسيكية، ولكن لايبدو لي أنه قادر على توضيح الطابع المحافظ على نحو دائم لهذا العلم.

ذلك أنه من المحتم التنويه إلى أنه كانت توجد في تاريخ الثقافة العربية الإسلامية مساع جادة للربط برباط وثيق بين تأسيس وتطور البيان العربي (في تلك الفترة المبكرة من الأفضل تسميته بالبلاغة) تحت التأثير الحاسم لكتابي أرسطو "البلاغة "وفن الشعر" وفي رد الفعل على مثل هذه المساعي من قِبَل أقدم اثنين من الأدباء والموسوعيين العرب

البارزين على دراسة المادة البلاغية حصريا فى مؤلفات الأدب العربى التى لم تتعرض لتأثير الآداب غير العربية (فى المقام الأول الشعر الجاهلى والقرآن): فالجاحظ (المتوفى فى عام ٨٦٨)بمؤلفه "كتاب البيان والتبيين" وضع أســس البيــان والبلاغة العربية، مع أنه لم يضعها فى شكل علم مصنف، ثم تناول ابن المعتز (المتوفى فى عام ٩٠٨) فى مؤلفه كتاب "البديع" بطريقة تصنيفية ثمانية عشر تشبيها من أكثر التشبيهات البلاغية تكرارا التى تطورت فى الأدب العربى. وبفضل الفيلولوجيا تم الدفاع عن الأصل العربى للبلاغة، ولكن تم أيضا إبراز المعيارية باعتبارها نتيجة لها.

وفى الجملة – وعند الرجوع إلى ملاحظتنا الانطلاقية بشأن الطابع العلمى التربوى لأدب القرون الوسطى – أتوصل إلى استنتاج عام بشأن البلاغة العربية باعتبارها علما هدفه تعليم مهارة الخطابة والكتابة الجميلة أكثر من تعليل التفرد والقيم الجمالية للكلام – للنص البليغ، وهذا يعنى أيضا لمضامينه الميتافيزيقية. وفيما يتعلق بهذا يتجلى التعاون المثابر والمبدئى لمثل هذه البلاغة مع المسلمات الأساسية لنظرية الإبداع التى يمكن تسميتها بتشطير الأشكال – المحتويات. والشكل على الدوام فى المرتبة الأولى فى هذه النظرية للإبداع، إنه يصل إلى حد الكمال الذى يهدف، بدرجة كبيرة، إلى أن يحجب برونقه المحتوى "المهمل".

ويبدو أنه ليس من العسير من هذا الموقع تعليل سبب عدم اتخاذ، فى تطور البلاغة العربية باعتبارها علمًا، خطوات ضخمة تتناسق مع تقدم الثقافة العربية الإسلامية لذلك الحين وللإنجازات الفريدة لمجموعة الفروع العلمية الأخرى. وفى الحقيقة ظهر بعد مؤلف ابن المعتز "كتاب البديع" عدد من المؤلفين والمؤلفات الهامة فى مجال البلاغة، إلا أنها لا تختلف اختلافا جوهريا ورئيسيا عن "كتاب البديع"، بل تمثل استمرارا لتدعيم المنهج المطروح، وإحاطة فيلولوجية بالمادة على نحو أفقى، وإدراجها لنماذج جديدة وتشبيهات حديثة الاكتشاف فى المؤلفات الأدبية، ومحاولات هامة تقريبا لإعادة تصنيف المادة. وبين الكتب اللاحقة يبدو الكتاب الأكثر أصالة ويستحق أكبر اهتمام هو شرح القرآن للزمخشرى (المتوفى فى عام ١١٤٣م). من ناحية اللغة والأسلوب ويحمل عنوان "الكشاف عن حقائق التنزيل". وأخيرا تم تتويج البلاغة العربية بواسطة "كشاف" الزمخشرى.

ويلفت انتباه المطلع على الأدب العربى الجاهلى والأدب العربى فى القرون الوسطى أن البلاغة العربية فى هذه التقاليد اجتازت بسرعة نسبيا مسارها القصير بدءا من التأسيس فى كتابى الجاحظ وابن المعتز، مرورا بالنضوج الكامل لكتابى الزمخشرى والسكاكى (المتوفى فى عام ١٢٢٨م. وكتابه يحمل عنوان: مفتاح العلوم) وانتهاء بمجموعة كاملة من المؤلفات الأخرى ذات الطابع التقليدى بشكل واضح. ويلفت النظر أيضا أن الطابع التقليدى "للرسائل "عن البلاغة يتطابق تقريبا مع مشقة الروح الإبداعية فى الأدب على وجه العموم، أو مع بدء التدهور الذى سيستمر لبضعة قرون. وهذا التطابق، بالطبع، ليس عرضيا، بل ينبغى رصده فى موقف العلة والمعلول، وفى هذا الصدد من المحتم التنويه إلى أن مفهوم القرون الوسطى للأصالة لا يتناسب عادة مع مفهوم العصر الحديث أو الوقت الراهن للأصالة. والفهم المتباين للإبداع وللأصالة ليس خصيصة فحسب بالنسبة للتاريخ والثقافة العربيين الإسلاميين، بل وأيضا بالنسبة لذلك التاريخ وتلك الثقافة المسماة فى الوقت الحالى بالغربية. يكفى أن نتذكر نظريات الإبداع الخاصة بعصر النهضة حتى يتم إدراك أن مفهوم الأصالة يمكن أن يكون نسبيا تماما تقريبا.

وفى العالم العربى الإسلامى – فى عصر ما بعد الكلاسيكية – الأصالة لا تعنى الابتعاد الإلزامى فيما وراء أفق البحث، بل يجرى اختزال الأصالة فى أن يتم داخل أفق البحث القيام بالتصنيف الأكثر ملائمة واستيفاء للغرض "للقيم المكتشفة"، والقيام بإحلالات معينة أو – عند الاقتضاء – إجراء توصيف جديد للقيم الكائنة على هذا النحو.

وهذا الفهم للأصالة ناجم، فى الأغلب، عن اعتقاد بأنه قد تم تحقيق أقصى الآماد فى العلوم وفى الإبداع الرفيع، ومن ثم فعلى هذا المستوى الثقافى التاريخى بدأت حقبة التمسك بالتقاليد والمحاكاة التى استمرت فى العالم العربى الإسلامى عدة قرون، تاركة وراءها مجموعة هائلة من المؤلفات من جميع الأجناس الأدبية وفروع العلوم.

وكما قلت فقد تم مبكرا أيضا حجب علم البلاغة بالمعنى المتعلق بالبحث العلمى، وبعد ذلك بدأت حقبة مختلف إعادات الصياغة للمؤلفات التى هى فى هذا المجال أصلية وأساسية. وكانت فى أغلب الأحيان فى شكل شرح وشرح للشرح، والحاشية وحاشية للحاشية، والمختصر ومختصر المختصر وماشابه ذلك. ومن المهم فى هذا الصدد معرفة أن الشروح وشروح الشروح وما شابه ذلك - فى أغلب الأحوال - كانت على نحو بحيث إنها تتحرك فى أطر القيم والحقائق الثابتة بالفعل التى يجتهد فحسب الشارحون فى أن يوضحوها للقارئ، ويقوم الشرح بشكل جوهرى ومبدئى بمهمة تأكيد القيم أو المسلمات العلمية التى قد أكدها مؤلف النص المشروح. ويجرى الشرح أيضا فى عدد كبير من الأحوال على مستوى التوضيح المرتبط بفقه اللغة والنحو للنص الأصلى - إن الشرح ليس تفسيرا جريئا لنفس الأفكار والمسلمات من أجل احتمال مراجعتها. ومن المهم، فى هذا السياق، تأمل المظهر المادى أو شكل الشروح التى يتم فى استكانة نسبية إقحامها فى النص الأصلى. والنص الأساسى مسيطر عن طريق إبرازه بواسطة التظليل، أما تدخلات الشارحين - التى ليست مظللة بالطبع - فإنها تندرج فى المتن الأصلى محطمة الوحدات الكلية للجمل من أجل توضيح وظيفة أحد حروف العطف أو أحد المفاهيم وما شابه ذلك. والنغمات الجدلية نادرة؛ لأن مرجعية النص الأصلى فى الغالب هائلة للغاية، بحيث إن الشارح يمكنه فى أفضل الأحوال أن يظهر بوضوح فهمه الشخصى للنص الأصلى ومعرفته بنصوص أخرى فى هذا المجال، وهذا النسيج "البارتى"(٥) البديع يبرز باعتباره تناصًا(٦) متطورًا وعمليًا للغاية.

ذلك أن عددًا كبيرًا من المؤلفات فى المجال المتعلق به الحديث هنا يمثل متونا من الميتانص(٧) غاية فى التعقيد والتشعب؛ فمن ناحية، توجد بها إطالة "أفقية" لميتا النص إلى النص الأصلى الذى هو نفسه يمثل ميتانصا "أفقيا "ولكنه أيضا رأسى "(بالمعنى التاريخى) بالنسبة للنصوص الأولية (السابقة). ويستنتج من هذا أن شرحا للشرح يتواصل تواصلا مكثفا مع إجمالى التقاليد فى المجال المذكور، ويتم فيه على هذا النحو بشكل واضح تماما إكمال التناص(٨). وإذا أضفت إلى كل هذا أن اللغة العربية الكلاسيكية لم تكن بها علامات ترقيم، فإنه يمكن عندئذ بالنسبة لغير المستعربين تصور

أن هذه الإطالة الأفقية لميتا النص إلى النص الأصلى متواصلة على صعيد قواعد الكتابة وعلم النحو: "ويقفز" الشارح إلى وسط الجملة (على خط طولى)، فى أغلب الأحوال مباشرة وراء إحدى كلمات النص الأصلى، وفى هذا الصدد يمزج الشروح على المستوى اللغوى والعقائدى دون أن تتواجد فى أى مكان "قواطع ترقيمية ". ومن هذه الناحية لا يتميز شرح الشرح للبشناقى بين الكم الوفير من الميتانص، وفى ترجمة كتلك التى قدمتها فى الكتاب المذكور منذ قليل يمكن أن يكون ذا أهمية بالنسبة لغير المستعربين الذين يعملون على تطوير نظرية التناص. والأمر مماثل أيضا مع القدر الغزير من الحواشى وحواشى الحواشى فى التقاليد الشرقية الإسلامية. ولدى شرحهم للنص الأصلى يقوم كاتبو الحواشى من منطقة الهامش بتأكيد مرجعية النص الأصلى مع عرض تدريجى للفوارق الصغيرة ببعض أجزاء النص بدقة مثيرة للإعجاب وبإحساس بتحديد أدق التفاصيل، ولكن أيضا بقصد غير خاف لأن يبينوا مقدار ثراء معرفتهم بالموضوع المطروح. وفى الحقيقة عند تأمل هذا اللون أيضا من الأدب العربى، فليس من الممكن الإفلات من الانطباع بأنه هنا كذلك يتم تحقيق المبدأ الأعلى للبنوية: مبدأ الفسيفساء(٩) أو مبدأ الأرابيسك(١٠) أو مبدأ الشكل المتواجد فى الروح، أو الشكل الذى هو ذات روح الأدب الشرقى الإسلامى، وكأنه يفرض نفسه عن قناعة فى هذا النوع من النشاط الفكرى أيضا.

وعلى سبيل المثال فى رسالة السمرقندى عن الاستعارة نجد تقريبا العدد الأكبر من الأمثلة والجمل التى يتم عن طريقها توضيح هذه الأمثلة بالنسبة لكل مجاز – نجده حرفيا بنفس الشكل فى المؤلفات السابقة التى ظهرت على مدى عدة قرون: بدءا من البشناقى ومرورا بعصام الدين والسمرقندى، وعبورا بالتفتازانى والقزوينى – وانتهاء بالسكاكى من القرن الثالث عشر – وبشكل عابر فى مؤلفات أيضا مجموعة من كتاب الشروح والحواشى الذين كانوا يبحثون فى هذه المؤلفات الأساسية فى مجال البلاغة.

وفى الواقع، ففى القرون التالية لظهور المؤلفات الأصلية الكبيرة لم يكن المثل الأعلى أن يتبارى الكتاب مع المؤلفات المبدعة بالفعل، وإنما أن يتم تصنيف وترتيب المجالات التى تم بحثها والمادة البحثية المتواجدة وهذا بهدف تعليم الطلبة. وهكذا ففى فترة

التدهور أيضا نعود إلى الفكرة العتيقة الراسخة "للأدب" - بأنه يربى ويعلم. ومن أجل هذا بالذات ظهر عدد كبير من الموجزات والشروح، يشهد من حيث طبيعته وعلى الأخص من حيث حجمه بأسلوب رائع عن حالة إحدى الثقافات، وبأن مجموعة من الأشخاص المثقفين ثقافة موسوعية، بل وعدد من الأجيال، استنفذ طاقته بشكل لا قياسى فى مختلف التنقيحات للمجالات المبحوثة بالفعل وللمؤلفات المكتوبة. وفى الحين نفسه يبدو أن العناية لعدة قرون بالحواشى وحواشى الحواشى والشروح وشروح الشروح والمختصرات والصيغ الأخرى للشكل غير الإبداعى والمسيطر على نحو جوهرى من الأنشطة يبين بشكل لا لبس فيه الآماد القصوى لإحدى الثقافات وحتمية انهيارها أو ضرورة البعث الجذرى النهوضى.

وسأسوق فحسب مثالين للتوضيح من المجال الذى هو موضوع الاهتمام هنا (وكانت الحال مماثلة فى المجالات الأخرى أيضا)، وهما يبينان على نحو بليغ الثقافة الموسوعية الواسعة للشخصيات الجليلة فى العالم الإسلامى، ولكن يوضحان أيضا أن هذه الثقافة الموسوعية الواسعة تتحدد على أنها هدف فى حد ذاته، وليس باعتبارها مطلبا أساسيا من أجل الشروع فى مخاطرة الإبداع، بدلا من الدروان داخل دائرة اليقين للثقافة الموسوعية الواسعة.

ذلك أن رسالة السمرقندى عن الاستعارة، رغم أنها مشهورة للغاية فى المراجع فى هذا الحقل، فإنها ليست شيئا آخر سوى أفضل موجز (مختصر المختصر) لوجهات النظر عن الاستعارة التى عرضها وعالجها أسلافه. وعلى وجه العموم، يقول الكاتب فى نفس تقديمه لهذه الدراسة إن هدفه الوحيد بالفعل أن يوجز الأبحاث المسهبة للأسلاف إلى حد أن يحول كل فصل فى مؤلفاتهم إلى جملة واحدة. وبالطبع مثل هذا الهدف لا يمثل إبداعا، غير أنه يتطلب براعة هائلة؛ لأنه فى الحقيقة ليس من السهل إيجاز المادة المفصلة المعالجة فى الأبواب لدرجة أن يعيد صياغتها فى جملة واحدة. ولابد من القول بأن المؤلف قام بغاية التوفيق فى إنجاز المهمة الموضوعة، وبهذه الطريقة حقق بأسلوب حاذق المثل الأعلى للقرون الوسطى فى الإيجاز. وبناء عليه، فإذا تمعنا فى مهنته وفى

الأسلوب الذى حققها به من وجهة نظر عصره، وفى تناسق مع المعايير والمثل العليا للمعرفة حينذاك، وفى توافق مع استيعاب التبحر فى العلم آنذاك - فعندئذ ليس هناك أى شك فى أن السمرقندى قد أثبت أنه عالم عظيم ورجل بارع ومتبحر فى العلم ملك على نحو مكين ناصية مجال الموضوع. ولا يلزم أن تثير الدهشة شهرة هذه الرسالة للسمرقندى، فى سياق نظام القيم وفهم أصالة العلماء فى ذلك الزمان، كما لا ينبغى أن تثير العجب ولا حقيقة أن كثيرين فيما بعد تشجعوا على كتابة شروح لهذا الموجز لأنه كان من الملائم بالنسبة للطموح العلمى أن يتم تدعيم الشرح مع المختصر الذى تم الجزم بإيجازه - على أعلى درجة - فى الدوائر العلمية.

إلا أن الحقيقة الهامة فى سياق عرضى هى أن مختصر السمرقندى كان يتطلب، باعتباره غير مبتكر بالمعنى الدقيق للكلمة، عدة شروح (وفى بعض الأحيان شروح للشروح) التى لا يمكن أيضا أن ينسب إليها مفهوم الابتكار بمعناه فى الوقت الحالى. ذلك أن السمرقندى استخدم بدرجة كبيرة مؤلفا هو بالفعل مختصر، وهو الأكثر شهرة فى تاريخ البلاغة العربية (مختصر القزوينى "تلخيص المفتاح" - أى مختصر الكتاب المشهور للسكاكى "مفتاح العلوم")، غير أنه فى إيجاز المادة مضى بعيدا للغاية بحيث إنها بلغت حالة من الرموز الشفرية[١١]. وكانت قراءة وفهم مثل هذه المادة المكثفة يتطلبان بذل جهد جهيد (وبالنسبة لنا فى الوقت الراهن فهذا الجهد أكبر بكثير؛ لأن المختصر مدون باللغة العربية القديمة)، ولذا فقد شعر العلماء بحاجة قوية - من أجل الأغراض التعليمية - لأن يعيدوا المختصر فى الاتجاه المضاد: لأن يفكوا رموزه الشفرية، ولأن يسهبوا فى تفاصيله عن طريق الشروح... الخ.

والمثال الثانى يمكن أن يكون العالم البشناقى الشهير حسن كافى الأقحصارى (المتوفى فى عام ١٦١٥). وقد كتب الأقحصارى كتاب "تمحيص التلخيص"، أى تنقية كتاب القزوينى موجز "مفتاح العلوم "الذى هو أيضا - مختصر لكتاب السكاكى مفتاح العلوم"[١٢]. ولا شك أن الأسباب الدافعة لمثل هذا التطوير للمختصر ذات طبيعة تعليمية فى المقام الأول؛ لأنه كان ينبغى إيجاز المادة إلى أقصى حد من أجل احتياجات الطلبة،

ولكن من الأرجح أنه كان من بين الدوافع أيضا أن يتظاهر كاتب المختصر بعلمه. غير أن الفكرة الأساسية فى هذا أن المختصرات – عن طريق عمليات "التحوير" المتكررة وصلت إلى حالة عدم القابلية للاستعمال، ولذلك فقد كان لابد من التحرك فى الاتجاه المضاد. وهكذا كان الأقحصارى مضطرا لكتابة شرح لمختصره الشخصى المذكور منذ قليل. وحمل هذا الشرح عنوان "شرح تمحيص التلخيص"(١٣). ويمكن للعناوين أن تكون مركبة أكثر، الأمر الذى يبين على نحو كاف كثرة تكرار إعادة الصياغات للكتب المدرسية وتنقيحات المؤلفات المكتوبة من قبل.

وليس هناك شك فى أن هذا دوران فريد فى حلقة مفرغة، ولكن لا ريب أيضا فى أن العلماء الذين ذكرتهم هنا، وكذلك أيضا عدد آخر مماثل لهم، كانوا مرجعيات علمية لا فحسب فى عصرهم، بل وفى الحقب الأطول أمدا بكثير من مدة حياتهم. ولابد ببساطة أن يتم إدراك أنه مستحيل، وأنه من غير المناسب من الناحية العلمية والتاريخية الأدبية أن نقوم بإسقاط وجهة النظر الخاصة بحاضرنا – الأمر الذى يعنى إسقاط معاييرنا عن سعة العلم وفهم الأصالة – فى حقبة القرون الوسطى، وأن نحدد نظام القيم وفقا للمعايير والفهم المتصورين. وينبغى كذلك الاعتراف بأن النسبية التاريخية المطلقة غير مقبولة؛ لأننا رغم هذا نتحدث عن مؤلفات وعن نظام للقيم له أهمية معينة بالنسبة لنا – فاستمرارية القيم ضرورية، ولو كانت متغيرة تاريخيا أيضا.

إذ إننى أريد القول بأن العرض الذى قدمته حتى الآن عن فهم ذلك الحين للأصالة، المختلف عن الفهم الحالى لها، ليس تمهيدا لإقصاء العدد الكبير للغاية من المؤلفات فى الثقافة الشرقية الإسلامية (ولكن ليس فحسب فى هذه الثقافة) فى حقبتها المتأخرة. على العكس، فمقصدى هو أن أمهد – عن طريق رسم صورة للحالة العامة والقيم والإدراكات العامة فى هذه الثقافة ذات الأهمية العالمية – الأرض لتحديد موقع كتاب شرح البشناقى "رسالة عن الاستعارة"(١٤).

وينبغى قبل هذا أن نذكر حتى باقى المؤلفين البشانقة الذين كانوا يكتبون عن البلاغة العربية باللغة العربية.

بمجيء الإسلام إلى المناطق البلقانية أخذت أيضا تنتشر الثقافة العربية الإسلامية التى كان يتم فى إطارها كذلك دراسة الأدب العربى. بحجم غير محدد. ولم تتم أبدا دراسة هذا الأدب فى أى مكان بالعالم العربى الإسلامى دون التطرق الجاد إلى البلاغة العربية القديمة، على الرغم من أن القرآن الكريم فى حد ذاته - وهو محمل بالقيم الأدبية - كان على الدوام سببا كافيا للتطرق إلى علم البلاغة باعتباره تثقيفا أوليا. ولذلك كانت تتم لقرون دراسة البلاغة العربية فى مختلف أنواع المدارس البشناقية، ومن ثم فقد ترك البشانقة عددا من المؤلفات المكرسة لعلم البلاغة، التى كانت بالطبع فى الغالب لها طابع الكتب المدرسية.

ومن العلماء البشانقة الذين كانوا يهتمون بالبلاغة العربية ذكرت حسن كافى الأقحصارى وكتابيه فى هذا الحقل[١٥].

وفيما عدا الأقحصارى معروف فى العالم أيضا الكاتب البشناقى محمد موسيتش علامك (المولود فى سرايفو فى عام ١٥٩٥م. وتوفى عام ١٦٢٦م). الذى خلف، على وجه الخصوص، مؤلفا غاية فى الضخامة بعنوان: "حاشية على شرح الشريف الجرجانى على مفتاح العلوم". وكتب محمد علامك المشهور عالميا فى حينه هذا الكتاب بلغة عربية رائعة، وهو يدخل فى مناظرة مع جميع كتاب الشروح والحواشى السابقين لكتاب مفتاح العلوم. وفى الواقع تتعلق مناظرة محمد علامك الطموحة للغاية، ولكن المدعمة بالأدلة - بكل المراجع السابقة تقريبا عن هذا المجال من الموضوعات. ولغته متقنة للغاية وأسلوبه متكلف، بحيث إنه تجرى قراءة كتاب علامك بجهد جهيد[١٦].

وألف مصطفى أيوبوفيتش - الشيخ يويو الموستارى الذى تتعدد جوانب ثقافته (المتوفى فى عام ١٦٥٨ أو ١٦٦٠م). كتابين فى مجال علم البلاغة يذكر عنوانيهما تلميذه وكاتب سيرة حياته إبراهيم أوبياتش، ولكن لم يتم العثور على أى كتاب منهما. وينتمى الكتاب الأول إلى صنف حاشية الحاشية ويحمل عنوان "حواشى على حواشى شيخ الإسلام الهراوى على المختصر فى المعانى"[١٧].

والكتاب الثانى هو "شرح على ديباجة المختصر فى المعانى "وهو مخصص فحسب لديباجة مختصر التفتازانى للبلاغة[١٨].

وهناك شخص آخر من مدينة موستار بحث فى العلوم الأدبية باللغة العربية، ذلك أن محمود داماد (المتوفى فى حلب فى عام ١٦٨٨م)، حسبما سجله باش آجيتش ومحمد هانجيتش، كتب مؤلفا عن" البديعية "، أى مؤلفا مخصصا للفرع الثالث من البلاغة (وهو علم البديع). إلا أنه لم يتم العثور على هذا الكتاب والمؤلف الحقيقى فى هذه الحال محل خلاف[١٩].

ومن على البعد الزمنى التاريخى فى الوقت الحاضر، حيث تتضح سهولة فحص مجال الموضوع وضوحا صافيا، يمكن القول على الأقل بيقين فيلولوجى إن بعضا من البشانقة الذين كانوا يهتمون بالبلاغة العربية كانوا على مستوى عالمى آنذاك فى المجال المعنى. وتبين هذا المستوى العالمى فى جوانب عدة تبرز فى كتاب شرح البشناقى "رسالة عن الاستعارة"، الذى يمكن أن يكون نموذجيا بالنسبة للمؤلفين البشانقة الآخرين المذكورين أيضا.

أولا، لقد كتبوا المؤلفات المخصصة للبلاغة بلغة عربية جيدة للغاية، وكانت فى زمانهم لغة عالمية للعلوم.

ثانيا، يتبين من اختيار المؤلفات الأصلية التى يتواصل معها العلماء البشانقة فى شكل موجزات أو شروح أنهم على علم جيد بمنظومة القيم فى هذا المجال؛ لأنهم يتواصلون فحسب مع تلك المؤلفات التى تمثل أرفع الآماد فى مجال الموضوع. وأهمية هذه الحقيقة قد تبدو فى الوقت الحالى لأحد الأشخاص أنها ثانوية، ولكن ينبغى التذكير، فى هذه الحال، بأن معرفة البشانقة (وهم على حافة بيئة حضارية كبيرة) بالتقاليد المتشعبة تشعبا فريدا وبالعلم الصحيح بأرفع قيمها يمثلان دليلا هاما على إندماجهم فى نفس بؤرة الأحداث العلمية والثقافية فى هذه البيئة الحضارية. والأمر الذى لابد أن يدركه المستخدم الحالى لشبكة المعلومات "الإنترنت" هو مقدار عسر وأهمية مثل هذا الاندماج فى العصر الذى كان لا يتم فيه، على سبيل المثال، السفر من

أقحصار إلا على صهوة الجواد من أجل الوصول إلى المراكز العلمية والثقافية حينذاك (إستانبول - بغداد - القاهرة).

ثالثا، كان التناول المنهجي لموضوعات المؤلفين البشانقة والوسائل المتعلقة بالمفاهيم والمصطلحات في مؤلفاتهم - في المرتبة العليا من العلم في ذلك الحين. ويشهد على هذا كل كتاب لهم. وبمرور الوقت سيكتسب الرأى العام العلمى العريض معرفة أشد عمقا بشأن هذا الأمر كلما تقدمت الدراسات عن التراث التى لا يكرس لها - أى للترجمات - الاهتمام الواجب. وحسب معلوماتى، فإنه إلى وقت صدور هذه الدراسة لم تتوفر لدينا ترجمة لأى متن كامل مخصص للبلاغة العربية (أو لأحد فروعها) ويكون من التراث البشناقى المسجل باللغة العربية. وبهذه الحقيقة الثابتة لا أرغب فى تأكيد مأثرتى الشخصية من أجل تحقيق الأسبقية، وإنما أريد إبراز أن الترجمات تتأخر قليلا، ومن ثم فإنه من الضرورى الشروع فى القيام بترجمات كاملة للمؤلفات التراثية حتى يتم تحقيق الشروط الأساسية من أجل إجراء تقييم متعدد الفواعل للتراث.

رابعا، مؤلفات هؤلاء المؤلفين ذات طبيعة مرجعية تقريبا ضمن مجموعة المراجع باللغة العربية، وذلك وفقا للمعايير العالمية حينذاك؛ لأنه من المعلوم أن المؤلفين الآخرين كانوا يذكرونها فى مؤلفاتهم.

(٢)

وشرح البشناقى لرسالة السمرقندى عن الاستعارة له أهمية، خاصة وأنه هو البحث الوحيد فى التراث البشناقى المدون باللغات الشرقية المكرس بأكمله لتشبيه أسلوبى واحد فحسب، بينما باقى المؤلفات مخصصة لمجموعات من الموضوعات أكثر شمولا، أو للبلاغة بوجه عام.

والشرح مكتوب وفقا للمعايير العلمية آنذاك، بالإضافة إلى المعرفة المثيرة للإعجاب على نحو جلى بالمادة وبالكتب المعنية فى هذا المجال. ويذكر البشناقى فى معرض تناوله غير المتوقف للموضوع (بعد المتن المتكرر الذى يظهر باعتباره موضوعًا مركبًا؛ لأنه إلزامى فى كل بحث انتهاء بعبارة أما بعد) أن الدافع إلى شرحه هو الكثافة الهائلة

لمتن السمرقندى الذى من أجل هذا السبب معرض لخطر عدم الفهم أو التفسير الخاطئ، غير أنه يريد أيضا بهذا الشرح جذب انتباه شيخ الإسلام[٢٠]، من الأرجح باعتباره راعيا للأدب. وبقدر إبرازه لاتضاعه، وهو ما أسميته موضوع التواضع، يبرز البشناقى التفرد المتشعب الجوانب لشيخ الإسلام، وهذا فى شكل نثر مقفى وموزون، وهو أسلوب معروف منذ ظهور شعر المدح الجاهلى إلى هذا النوع من النصوص، وهو أيضا نوع الموضوعات أسميه بتحفظ موضوع الارتباط بنصير الأدب.

ويمكن للقارئ أن يلاحظ التشابه الكبير فى فهم الاستعارة فى كل من البيئتين الثقافية الأوروبية والشرقية الإسلامية، مع الفارق - فيما يبدو - بأنه من الممكن ملاحظة التأكيد المتباين لبعض عناصر التعبير الاستعارى. ويتم أيضا فى بعض الأحيان فى التقاليد العربية تعريف الاستعارة بأنها قياس موجز، الأمر الذى لا يمكننى أن أقبله؛ لأنه يلزم تحليل الاختلافات الهامة للغاية بين القياس والاستعارة. ويتم فى أغلب الأحيان من خلال مثل هذا التبسيط الخطر للمفاهيم المعقدة استخدام أيضا مصطلحات من صيغة القياس (المتلازمان: المشبه والمشبه به)، على الرغم من أنه فى أكثر الأحيان تقوم بالمهمة المصطلحات "المناسبة" المستعار له والمستعار منه. وفيما يتعلق بالمصطلحات العربية، فينبغى القول إنه يتهيأ لى فى أحوال كثيرة أنها أكثر دقة وثراء فى المضمون من تلك المصطلحات الموجودة بالتقاليد الغربية. بل إنه حتى المسمى الخاص بالاستعارة، وكذلك المسميات الخاصة بعنصريها تختلف عن المصطلحات الموجودة بالتقاليد الأوروبية؛ إذ إنه بينما كلمة ميتافورا (أى المجاز) تعنى "النقل" فالمصطلح العربى "الاستعارة" يعنى "الاقتراض" ومن هنا، فإن أحد العنصرين (المستعار له، أو المضمون) يعنى فى الواقع "ذلك الذى يتم الاقتراض من أجله"، بينما العنصر الثانى (المستعار منه أو الوسيلة) يعنى ذلك الذى يتم الاقتراض منه" (المعنى، المفاد، الاسم.. إلخ). ونقل واقتراض المعنى أو الاسم ليسا شيئًا واحدًا، ويمكن على الصعيد النظرى استنباط مستخرجات لهذا التدرج فى المصطلحات.

ولذلك فإنه من اللازم التمييز الدقيق للمصطلحات العربية مقارنة بالمصطلحات المتفق عليها فى آداب البيئة الحضارية الغربية.

الهوامش

(١) إنها معضلة خطيرة هل نسمى هذا الأدب بأنه عربى أم بأنه عربى إسلامى. وكلتا الصيغتين تقدمان أدلة صحيحة. وهنا أحسم الأمر لصالح مسمى "الأدب العربى" لأنه تم إبداعه باللغة العربية ومن خلال نظرية الإبداع التى يمكن تمييزها بشكل عام، على الرغم من أنه قد أبدعتها بدرجة لا بأس بها عناصر غير عربية عرقيا، مع قيامهم بإدراج عناصر من نظريات الإبداع بتقاليدهم الخاصة، غير أن هذه العناصر لم تفلح فى تجنب "النويان" التاريخى الفريد فى نظرية إبداع شاملة للغاية. ولكن ينبغى كذلك تقدير الأدلة المؤيدة لتسمية هذه التقاليد "بالعربية الإسلامية" وهذا يعنى أن تسميتى مشروطة.

(٢) أ.أ. ريتشاردز، عن الاستعارة (١٩٣٦)، ماكس بلاك، الاستعارة (١٩٥٤). وقد تم نشر البحثين مترجمين فى مجموعة الأبحاث: الاستعارة والتشبيهات والمعنى، بروسفيتا، بلغراد، ١٩٨٦، اختيار وإعداد ليون كوين.

(٣) انظر: أسعد دوراكوفيتش، البلاغة العربية فى البوسنة - أحمد بن حسن البشناقى عن البلاغة، معهد الدراسات الشرقية، سرايفو، ٢٠٠٠.

(٤) مصطفى أمين وعلى الجارم، البلاغة الواضحة. البيان والمعانى والبديع، القاهرة، ١٩٦٥. وعن تطور البلاغة العربية القديمة انظر أيضا كتابنا المدرسى الوحيد للبلاغة العربية: د. توفيق موفتيتش، البلاغة العربية القديمة، القلم، سرايفو، ١٩٩٥.

(٥) بارتى نسبة إلى رولان بارت (١٩١٥-١٩٨٠) وهو فيلسوف فرنسى وناقد أدبى ودلالى ومنظر اجتماعى. وهو يعتبر أحد أعلام الحركة الحداثية فى القرن الماضى. واتسعت أعماله لتشمل حقولا فكرية عديدة. وله تأثير فى تطور عدة مدارس كالبنيوية والماركسية وما بعد البنيوية ومابعد الوجودية والوجودية، وذلك بالإضافة إلى تأثيره فى تطور علم الدلالة (توضيح المترجم).

(٦) التناص هو مصطلح نقدى ظهر بداية فى اللغة الفرنسية فى الستينيات على يد الناقدة الفرنسية البلغارية الأصل جوليا كرستيفا. ويدل المصطلح على ظاهرة تفاعل النصوص فيما بينها، وتأثير هذا التفاعل فى إنتاج الدلالة التى يحملها النص الذى يحتوى عملية التفاعل هذه.

والتناص أيضا هو أحد مميزات النص الأساسية التى تحيل إلى نصوص سابقة عليه أو معاصرة له. لمزيد من التفاصيل انظر: شربل داغر، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعرى، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد رقم ١٦، العدد الأول، القاهرة، ١٩٩٧، ص١٢٧. وأحمد الزغبى، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢، ٢٠٠٠. (توضيح المترجم)

(٧) الميتانص أو نص النص مصطلح يتم استخدامه لوصف النص الذى تم إنتاجه باستخدام نص أخر باعتباره نموذجًا أو نقطة انطلاق له. لمزيد من التفاصيل انظر: معجم دراسات الترجمة، مارك شتلويرث وميراكورى، ترجمة جمال الجزيرى، المركز القومى للترجمة، العدد ١١٥٢، ٢٠٠٨، ص٢١٠-٢١١. (توضيح المترجم).

(٨) وتؤيد هذا على نحو بليغ نفس عناوين الكثير من المؤلفات؛ لأنها مركبة بهذا الشكل بحيث إنها عن طريق تحليل العنوان تربط بين عدة مؤلفات. على سبيل المثال: أحد مؤلفات مصطفى أيوبوفيتش (١٦٥١-١٧٠٧) يحمل عنوان: حاشية مفيدة على حاشية أبى الفتح الأمير فى الأدب على شرح المولى الحنفى.

(٩) الفيسفساء هو من أقدم فنون التصوير، وبلغ قمة تطوره فى العصر الإسلامى. وبوجه عام اهتم هذا الفن بتفاصيل الأشياء والخوض فى تلافيف أعماقها نافذا من خلال المواد الجامدة إلى معنى الحياة. وهذا هو ما يقصده الكاتب هنا بمبدأ الفسيفساء. (توضيح المترجم)

(١٠) الأرابيسك عبارة عن سلسلة متكررة من الأشكال الهندسية التى تكون أحيانا مصحوبة بكتابة بالخط العربى أو بآيات من القرآن الكريم. وازدهر فن الأرابيسك مع عهود الإسلام الأولى وخاصة فى العصر العباسى وتميزت أعمال الأرابيسك التى أبدعها المسلمون فى تلك الفترة بخلوها من الرسوم الحية للكائنات البشرية والحيوانات، وغلبت عليها الأشكال ذات الطابع الزخرفى والخطوط ورسوم النباتات. ويقصد الكاتب هنا بمبدأ الأرابيسك أى الأدب الذى يتخذ شكلا مماثلا لعمل الأرابيسك. (توضيح المترجم)

(١١) كتب السكاكى (المتوفى فى عام ١٢٢٨) مؤلفا موسوعيا لاغنى عنه بعنوان: "مفتاح العلوم" يتناول فيه كثيرا من المجالات العلمية، ويبحث فى البلاغة فى الجزء الثالث منه.

واشتهر القزوينى (المتوفى عام ١٣٣٨) بمؤلفين فى البلاغة: "الإيضاح فى علوم البلاغة:، المطبوع بمطبعة بولاق بالقاهرة فى عام ١٨٩٩، "وتلخيص المفتاح" (المطبوع فى كلكته فى عام ١٨١٥م).

(١٢) من الجلى أنه كان من المعتاد أن تبدأ الاختصارات بالعناوين، التى أصبحت مشهورة إلى حد كبير فى التقاليد بحيث إنه كان يكفى ذكرها فى صيغ مختصرة. على سبيل المثال، كتاب الأقحصارى "تمحيص التلخيص" هو تمحيص "تلخيص المفتاح"، وتلخيص "المفتاح" للقزوينى تلخيص لمفتاح العلوم (للسكاكى)... إلخ.

(١٣) يبدو أن هذا العنوان والعناوين الطويلة المماثلة تمثل نماذج رائعة للتناص البين على صعيد العنوان، بمعنى التواصل المكثف لأهم النصوص فى إحدى التقاليد، وهى النصوص التى تتناول مجالا محددا. وعلى سبيل المثال، كتاب الأقحصارى "شرح تمحيص التلخيص لمفتاح العلوم". فهذا العنوان يشتمل حتى على أربعة عناوين، بحيث إنه تظهر مشكلة كيفية الإعراب فنيا عن العلاقات فيما بينها فى عنوان واحد، أو كيفية وضعها فى مستويات مناسبة. ويعبر إدراج أربعة عناوين فى هذا العنوان الواحد، فى مجموعة للأقحصارى من حالات المضاف إليه والتبعية، عن علاقات فعالة فيما بينها بشكل فريد، أكثر بكثير من أن ينجح فى هذا كل عنوان لا يتخذ موقفا تجاه بعض وأشهر المؤلفات فى المجال المعنى. كل التقاليد فى مكان واحد، بل وفى عنوان واحد: لقد تم التعبير بأفضل طريقة عن تناص التقاليد. وفى الحين ذاته يثبت الكاتب معرفته الفائقة بالتقاليد التى عن طريق مؤلفه يدخلها فى علاقة خاصة من التواصل.

(١٤) ترجمة هذه الرسالة... بشروح غاية فى الضخامة تم نشرها فى إصدار لمعهد الدراسات الشرقية: أسعد دوراكوفيتش، البلاغة العربية فى البوسنة - أحمد بن حسن البشناقى عن الاستعارة، سرايفو ٢٠٠٠.

(١٥) لمزيد من التفاصيل: عامر ليويوفيتش وسليمان جروزدانيتش، الأدب النثرى للبوسنة والهرسك باللغات الشرقية، معهد الدراسات الشرقية، الإصدارات الخاصة رقم ١٧ سرايفو ١٩٩٥، ص١٢٣-١٢٥- (صدرت ترجمة عربية لهذا الكتاب انظر. المركز القومى للترجمة، العدد ١٢٧٩، الطبعة الأولى ٢٠٠٨م - توضيح المترجم). وتوجد قائمة للمراجع المختارة بنفس الكتاب، بالهامش رقم ٣٨. وكذلك، حازم شعبانوفيتش، أدب مسلمى البوسنة والهرسك باللغات الشرقية، سفيتلوست، سرايفو، ١٩٧٣، ص١٥٣-١٩٢.

(١٦) خلال العام السابق للعدوان على البوسنة والهرسك (فى عام ١٩٩٢) كنت أعمل بتركيز فى الكتاب المذكور لعلامك، فى إطار المشروع المعلن بمعهد الدراسات الشرقية، بحيث إننى حققت اطلاعا معينا على هذا الكتاب. وللأسف فإن مخطوطة علامك وكل المواد الخاصة بعملى تعرضت للحرق حينما أحرق المعتدون الصرب المعهد.

لمزيد من التفاصيل عن علامك انظر: حازم شعبانوفيتش، المصدر المذكور، ص ١٣١-١٤١.. عامر ليويوفيتش وسليمان جروزدانيتش، المصدر المذكور ص١٢٥-١٢٧.

(١٧) كتب التفتازانى (المتوفى فى عام ١٣٩٠) "مختصر البلاغة" وكتب الهراوى (المتوفى فى عام ١٥١٠) حاشية لهذا الكتاب، وكتب مصطفى أيويوفيتش بالإضافة إلى حاشية الهراوى حواشيه (حواشى الحواشى) بالعنوان المذكور.

(١٨) انظر: حازم شعبانو فيتش، المرجع المذكور، ص٣٩٠-٤١٠.

(١٩) لمزيد من التفاصيل انظر: حازم شعبانوفيتش، المرجع المذكور ص ٣٧٠- ٣٧١. وبالإضافة إلى هذا فقد تميز داماد تميزا أكبر بمؤلفاته عن العروض العربى. لمزيد من التفاصيل انظر: حازم شعبانوفيتش، المرجع المزكور، ص٣٧٠-٣٧٢؛ عامر ليويوفيتش وسليمان جروزدانيتش، المرجع المذكور، ١٢٧-١٢٨.

(٢٠) شيخ الإســـلام هو الاسم الذى كان يطلق على أكبر مرجعية دينية فى الإمبراطورية العثمانية. (توضيح المترجم).

الفصل الرابع

القصيدة النظيرة الموستارية
بحسبانها وعيا عن نضوج التقاليد الشعرية(*)

نلحظ فى الأدب الذى تم إبداعه باللغة التركية فى مدينة موستار فى خلال الحكم العثمانى للمدينة – نوعا هاما من الشعر، نادرا نسبيا فى التقاليد العربية والأوروبية، وكانت تتم رعايته بهذا القدر، وعلى مثل هذا المستوى الفنى بحيث يمكن التحدث عنه كإحدى الخصائص الهامة لمدرسة الشعر بمدينة موستار.

ذلك أنه فى الجزء من التراث الأدبى الذى وصل إلينا فى مختلف ألوان الكتابات نجد فى أحيان كثيرة قصائد لشعراء من مدينة موستار صنفها الشعراء والعديد من الناسخين أنفسهم تحت اسم مشترك "النظائر"، وهو ما يترجمه المتخصصون فى الدراسات التركية بالبوسنة والهرسك على أنها "المتماثلات"[1]. وفى الحقيقة، النظيرة هى القصيدة المكتوبة، مع التحفظ، باعتبارها قصيدة مماثلة لقصيدة أخرى، وفى الحين نفسه فهذه القصيدة الأخرى، وهى تعالج نفس الموضوع مثل القصيدة التى تتواصل معها، باستمرار وبهدف محدد، تتخذ نفس الوزن والقافية. وينبغى التنويه على الفور إلى أن الأمر لا يتعلق بسرقة أدبية، بل بمسابقة شعرية علنية من الطراز الأول؛ لأنها قصيدة مناظرة، لا تستعير خلسة الرسائل الشعرية للغير لكى تعبر تعبيراً فنيًا عن "مضمون غنائى"

(*) تم نشر هذا البحث للمرة الأولى فى: مجلة الهرسك، العدد رقم ٩، موستار، ١٩٩٧، ص١٨٧-١٩٢.

محدد، بل تستخدم علانية وعن عمد نفس الوزن والقافية لكى تصيغ نفس المضمون الغنائى، أى المطروح، فى مؤلف أدبى جديد تتجاوز طموحاته علاقة التقليد، وتتحدد على أنها طموحات ذات طبيعة تنافسية على نحو رفيع. وبناء عليه فالنظيرة تتواصل تواصلا مكثفا من ناحيتين؛ فمن خلال تعبيرها عن تجربة قوية للشاعر بشأن "موضوع "معين للقصيدة الغنائية، تتخذ "النظيرة "موقعا باعتبارها مؤلفًا شعريًا غنائيًا أصيلاً، من ناحية، وفى الحين نفسه تكثف على النحو الأمثل موقفها التنافسى تجاه مؤلف أصلى آخر يعتبر أيضا موضوعا لتناولها الشعرى، ومن ناحية أخرى، فهو ليس فحسب موضوعا يتم التغنى به. وفى المحصلات التالية، فهذا يعنى أن "النظيرة" وهى ترتب نفسها بالدرجة الأولى على أنها مؤلف شعرى أصلى، تظهر فى الحين ذاته بحسبانها عملا شعريا فريدا؛ لأنها تثبت عن عمد تام وبهدف كيف أنه عن طريق القوانين الثابتة للإبداع الشعرى يمكن إبداع مؤلفات أدبية أفضل أو على الأقل متساوية فى الجودة بواسطة استخدام نفس الأساليب الشعرية فى الموضوع الغنائى المطروح. وأخيراً، فالنظيرة تتواصل من مستوى للوعى أعلى بكثير من المؤلفات الشعرية الأخرى – مع التقاليد الأدبية؛ لأنها، وهى تقيم علاقة تنافسية مباشرة مع قصيدة أخرى لها بالفعل موقع فى منظومة القيم، تسعى عن قصد وعن طريق بذل الجهود الأفضل إلى القيام بإعادة تقييم، أو التأثير عن قصد على إعادة التقييم فى المنظومة الموضوعة للقيم، أى فى التقاليد الأدبية المتواجدة.

وبناء عليه، فإن التكرار النسبى لكتابة القصائد النظيرة فى الشعر الموستارى المدون باللغة التركية يمثل ظاهرة أدبية نادرة نسبيا وهامة للغاية تشهد على نحو صاخب أو بجلاء بالوعى الذاتى المجسد لإحدى التقاليد الأدبية، وبخلاف الأنواع الأخرى من المؤلفات الأدبية التى فحسب فى حالة كونها أصلية تدخل فى التقاليد بقصد كامن وهو التأثر بقيمتها على منظومة التقييم، فالقصيدة النظيرة "طموحة "وواثقة من نفسها، وفى بعض الأحيان تكون قصيدة متعالية تنشأ بقرار حازم وبإصرار بأن تثير حراكا فى نظام القيم الأدبية.

وبالإضافة إلى كل ما تم ذكره، فإن إبداع قصيدة النظيرة بالحجم أو بالتواتر الذى يتيح لنا أن نلاحظها على أنها ظاهرة فى إبداعات شعراء مدينة موستار يوضح شيئا آخر من الضرورى إبرازه، ومن الأرجح أنه من الممكن التنبؤ به من العرض السابق.

ذلك أنه بالنظر إلى ما قلته، "فقصيدة النظيرة "تمثل شهادة قوية ولا تدحض عن المستوى العام للتقاليد الأدبية التى يتعلق هنا الأمر بها؛ لأن "القصيدة النظيرة "بالقدر الذى نجده فى الإبداعات الأدبية لمدينة موستار لا يمكن تصورها فى التقاليد الأدبية ذات التطور الأقل. والسبب واضح؛ لأن السبيل إلى "القصيدة النظيرة" يفترض خبرة مديدة وثرية عن الأدب ويفترض فى الوقت نفسه خبرة طويلة وغنية للأدب ذاته؛ إذ إن "القصيدة النظيرة "تمثل مثل هذا الشكل من الإبداع الأدبى الذى يمكن توقعه فى التقاليد التى بلغت فيها تقنية الإبداع الأدبى حد الكمال، التقنية التى لم تتم فيها فحسب السيطرة على نظرية الإبداع من خلال خبرة مديدة جماعية سابقة وبعد ذلك، على أساسها، عبر الخبرة الذاتية؛ لأنه ينبغى الاعتراف بأنه ليس من اليسير كتابة مؤلف أدبى قيم باستخدام نفس الموضوع والقافية والوزن الذى استخدمته أيضا القصيدة التى تقيم معها القصيدة النظيرة علاقات تقييم، خاصة وأن هذه القصائد (فى الأغلب) ذات قافية واحدة ومنسقة من ناحية الوزن بأقصى درجة من الصرامة. وإذا كانت القافية متكررة أيضاً فهذه عندئذ شهادة بأعلى درجة من تطور التقاليد الشعرية المعنية، أو – على أية حال – شهادة عن طور ختامى لنظرية إبداع محددة فى هذه التقاليد.

وعلى هذا المستوى من التحليل من الممكن الحديث عن القصيدة النظيرة بحسبانه حديثا عن شعر فريد محب للشكل؛ أى على أنه حديث عن ذلك اللون من الإبداع الشعرى الذى على أساس الخبرة المديدة السابقة عن الأدب بلغ مرحلة يمكن فيها تكريس القصيدة تكريسا تاما "لوجودها المادى"، أو ببساطة التلاعب بالمبادئ الأساسية لنظرية الإبداع بمنتهى البراعة. وذلك لأن، لكى أذكّر مرة أخرى، القصيدة النظيرة ليست انتحالا ولا مجرد محاكاة، إنها عن حق قصيدة معجبة بذاتها يتجسد فيها نظم الشعر بأفضل أسلوب وعلى نحو نهائى.

ومن ناحية علم الإتيمولوجيا (دراسة أصل الكلمات وتاريخها - توضيح المترجم)، فكلمة النظير تخص اللغة العربية وتعنى المثيل، شيئًا مماثلاً أو مطابقًا لشيء آخر. إلا أنه من الطريف أن مثل هذا الشكل من الإبداع الأدبى، وفقا لمعلوماتى، ليس معروفا بنفس الطريقة فى الأدب العربى. فالعرب فى أدبهم القديم كانوا يهتمون بما يسمى "بالنقائض" التى تذكّر على الأكثر بالنظائر، غير أنه لا يمكن وضع علامة التساوى بين هذين اللونين. بل من الممكن فحسب تناولهما عن طريق علاقة المقارنة المشروطة التى - مثل كل مقارنة - تتضمن الاختلافات فى المقام الأول. وتستعير النقائض أيضا قافية ووزن القصيدة التى ترتبط بها، ولكنها تقيم معها علاقة "شجار"، وليست هذه هى الحال مع النظائر. وفى الحقيقة، ففى حكايات "ألف ليلة وليلة "التقى هارون الرشيد بشاعرة تلت عليه قصيدتها، ولما لم يصدق الخليفة بأن القصيدة قصيدتها قامت فى نفس اللحظة، بدون إعداد مسبق، بتلاوة عدة قصائد بنفس الموضوع وبنفس القافية، ولكن "بوزن مختلف"على الدوام. وبناء عليه، فهذا أيضا ليس هو قالب القصيدة الموستارية.

وليس هدفى هو إيراد كل القصائد النظيرة لشعراء مدينة موستار؛ لأنه يمكن فى يسر العثور على معلومات عنها فى المراجع باللغة البوسنية، ولكن من الأمور ذات الدلالة أنه ضمن مجموعة واحدة فحسب حدد صالح تراكو وليلى جازيتش(٢) ثلاث عشرة قصيدة الأمر الذى يمنحنى المبرر، مع الأخذ فى الاعتبار أيضا المؤلفين الآخرين الذين اكتشفوا فى تراثنا الكثير من القصائد النظيرة، لأن أتحدث عن ظاهرة هامة ومتعددة المعانى فى الأدب الذى تم إبداعه باللغة التركية فى مدينة موستار. وتتمثل خصوصية القصائد النظيرة الموستارية فى أن الشعراء يتواصلون مع هذا اللون الشعرى مع المتابعة المباشرة للإنجازات الشعرية لمعاصريهم، وبالتالى فهم يقرضون عدة قصائد نظيرة لقصيدة واحدة. وهذه شهادة بليغة عن المستوى الرفيع للغاية لثقافة مدينة موستار فى ذلك الحين، أى عن التقاليد الأدبية المتقدمة تقدما غير عادى، وكان يجرى عندنا فى البوسنة والهرسك لفترة طويلة وعن عمد حجبها عن الرؤية بغرض أن يتم بشكل لا مبرر ولا أساس له تعريف البوسنة بأنها ولاية تسودها العتمة.

وسأقوم بتقديم القصائد النظيرة الموستارية بواسطة قصيدتين لدرويش باشا بايزيد آجيتش، ولمعاصره درويش أفندى الموستارى جاجريتش اللذين عاشا فى الفترة الفاصلة بين القرنين السادس عشر والسابع عشر، مع بعض التنويهات اللازمة المسبقة.

فقصيدة درويش باشا بايزيد آجيتش المخصصة لمدينة موستار نظمها شعراً باش آجيتش باستثناء البيت السادس[٣]، وترجمها عمر موشيتش عالم فقه اللغة الشرقى البارز[٤]. وكتب القصيدة النظيرة لهذه القصيدة درويش أفندى الموستارى (جاجريتش المتوفى فى عام ١٦٤٠)، وترجمها فى صيغة كاملة عمر موشيتش فى بحثه المذكور.

ونظم باش آجيتش القصيدة فى صيغة الرباعية، مع تقفية كل ثانى ورابع بيت فحسب، بينما ترجمة موشيتش خالية من الوزن والقافية، بل هى مكتوبة فى صيغة نثرية. إلا أن أبيات الشعر الأصلية ذات قافية واحدة وبدون ترتيب للمقاطع الشعرية، فى "وحدة "واحدة. و فى الصيغة التى أقدمها تجرأت على تقفية القصيدة، واحتفظت فى كلتا القصيدتين بنفس القافية الواحدة حتى يمكن معرفة الميزات الشكلية الهامة والأساسية للقصيدة النظيرة. وفيما يتعلق بالتطابق فى المعنى للقصيدتين فمن المستطاع متابعته عن طريق القراءة المقارنة لأبيات الشعر.

وأفضل تسمية القصيدتين بالأغنيتين؛ لأنهما – بالذات مثل القصائد الغنائية – تتسمان بتأثير فريد وتعبير سام. والصور فى بعض الأحيان جريئة نسبيا، وغيرت عن عمد فى النظم الشعرى ترتيب الكلمات، مبتغيا تحقيق التأثير المتميز بالنسبة للقصائد الغنائية التى تمتلك بنية ذات تنظيم عقلانى. ووفقا لتجربتى فهاتان القصيدتان لا تنتميان إلى "الشعر الغنائى الخالص للإحساس"، بل إلى ما يسمى "بالشعر الغنائى للإعجاب"، ومن أجل هذا، فأنا أميل إلى تسميتها بالقصائد الغنائية.

ويتغنى درويش باشا بايزيد آجيتش فى إعجاب قائلا:

جمال موستار لا مثيل له لا يمكن وصفه -

أمن العجب إذن، يا قلب، أنك بولع تحبها!؟

فيما عدا فى الفردوس الأعلى لا يمكن أن تلقى فى الدنيا

الجو اللطيف لموستار والماء الذى بدونه لا يمكن العيش.

من يمر بالمدينة ستنبعث منه حياة جديدة

وسيبهجه كل جزء خلاب لموستار.

موستار الحافلة بالمياه والفواكه شبيهة بدمشق،

وكل حديقة رائعة بموستار مشابهة للجنة.

ويبرز جسر موستار من القلعتين

وينتصب فى العلياء مذكرا بقوس دائرة البروج.

ولا يمكن أن يضاهيه ولا قوس قزح السمائى

لأنه يذكّر فحسب بالجسر المحلق نحو السماء.

لن تجد مجدين مثل أهل موستار لكى تبدأ الإبحار فى العالم
لأن مدينة موستار، قمة العالم، مشتل المواهب.

ورجال السيف والقلم فى هذه المدينة خالدون -
ويوجد في موستار على الدوام علماء وبارزون.

بجانبها ستصمت حتى أيضا الطيور المغردة الهندية،
أما أنت، يا درويش، فإنك العندليب الذى سيشدو اليوم عن موستار.

ورد درويش أفندى الموستارى بقصيدة نظيرة على هذه القصيدة لبايزيد أجيتش - بصوت شاعرى رنان قائلا:

كل ركن فى موستار حافل بالفتيات الرشيقات،
ولذا فليس عجبا أن كثيرين سيقعون فى الغرام فيها.

النسيم لطيف، ومياهها من الجنة لا تنقطع عن الهدير،
ونجاد وحقول موستار قادرة على تنسم حياة جديدة.

لم يفلح أحد فى أن يرى فى العالم نظيرا لموستار
ويوجد فى كل جزء فيها شيء للاكتشاف.

من يزورها يبقى بها ولا يريد الرحيل
لأن موستار هائلة الجمال وهى أشبه بالجنة .

ويبدأ سهل صافا فى الانبساط بجانب شاطئ النهر
ويمكن لكل روح فى موستار أن تتنفس بسببه .

ومن أجل وفرة المياه تشبه مدينة دمشق تماماً ،
والفواكه الفاتنة لموستار ستغذى الروح أيضا .

ويشبه الامتداد بين القلعتين قوس كسرى الممشوق
لا يمكن مقارنة جسر موستار إلا بقوس السماء فحسب .

وبها ينبوع ، موستار ينبوع المعرفة والشرف والعلم
لأنه يوجد بها كثير من الأشخاص المتعلمين والشرفاء .

يا سيدى ، الحاج درويش ، لا تمدحها أنت فحسب -
فموستار يباركها المشهورون وكذلك المغمورون .

إذن فالاهتمام بالقصائد النظيرة فى شعر موستار يشهد بتقاليد متقدمة تقدما عاليا ومتجسدة على صعيد الإبداع الشعرى عبر خبرة سابقة مديدة للأدب، وهذا فى الفترة التى أسدلت عليها لحقبة طويلة ظلال عقائدية. وستؤكد الأبحاث المستقبلية هذا الأمر على نحو دائم مع التنويه إلى أنه قد آن الآوان لأن نوجه أكثر أعمالنا البحثية فى هذه المرحلة إلى ترجمة الأعمال الأدبية من التراث وتقييمها عن طريق التناول الداخلى أو الجوهرى، وأن يسيطر أخيراً المنهج البيوجرافى الوضعى؛ لأنه حقق فى الأغلب أقصى أماده، طبعا باستثناء الاكتشافات المحتملة لمؤلفين ومؤلفات غير معروفة حتى الآن.

الهوامــش

(١) انظر، على سبيل المثال، د. فيهم ناميتاك، عرض للإبداعات الأدبية لمسلمى البوسنة والهرسك باللغة التركية، سرايفو، ١٩٨٩؛ نفس المؤلف، الشعر الديوانى بالقرنين السادس عشر والسابع عشر، سرايفو، ١٩٩١؛ عمر موشيتش، مدينة موستار فى قصيدة تركية من القرن السابع عشر، مجلة إسهامات فى الفيلولوجيا الشرقية، العدد ١٤-١٥ / ١٩٦٤-١٩٦٥، سرايفو، ١٩٦٩، ص٧٤-٧٦؛ صالح تراكو وليلى جازيتش، مجموعتان من موستار، مجلة إسهامات فى الفيلولوجيا الشرقية، رقم ١٩٨٨/٣٨، سرايفو، ١٩٨٩، ص٩٧-١٢٣.

(٢) المصدر السابق.

(٣) صافت بك باش أجيتش، البشانقة والهرسكيون فى الأدب الإسلامى، إسهام للتاريخ الثقافى للبوسنة والهرسك، سرايفو، ١٩١٢. هذا النظم الشعرى مدرج أيضا فى كتاب: الجواهر. مختارات من أدب المسلمين. اختيار وإعداد عليا إسحاقوفيتش، زغرب، ١٩٧٢.

(٤) الدراسة المذكورة.

الفصل الخامس

مصطفى أيوبوفيتش -

مساهمة فى التقييم(*)

يتميز إلى حد بعيد على الصعيد الإبداعى والثقافى عصر مصطفى أيوبوفيتش الموستارى بحيث إنه من اللازم، فى بداية التناول، اختيار المصطلح الذى سأسم به الإطار العريض، التاريخى الثقافى المتفرد رغم ذلك، أو - إذا استطعت القول - الإطار التاريخى العلمى الذى نشأت فيه مجموعة أعماله ويتم وضعها فيه على صعيد التقييم. وفى مجال الأدب البشناقى المبدع باللغات الشرقية، والذى كانت له أهمية هائلة فى تكوين البيئة الثقافية، كان سابقا لأيوبوفيتش القرن السابع عشر الخصب، والقرن الثامن عشر على نحو جزئى، بمجموعة من الشعراء مثل مجازى[١] ونركسى[٢] وبايزيد أجيتش[٣] ومذاقى[٤] وغيرهم. وهذه هى حقبة التخميس[٥] والنظيرة[٦] التى تعبر تعبيرا فريدا عن نضوج أحد التقاليد، الجليلة من ناحية التقييم والتاريخ. إنها أشكال تجعل ليس فقط عن طريق المقدرة الفنية والنضج والوحى الذاتى الشعريين، ولكن أيضا عن طريق البذخ والرقة الجمالية - تجعل من كل التقاليد الشعرية المتشعبة تشعبًا هائلاً حيوية على نحو فريد ومتواجدة فى أحد الأزمنة، بل وموجودة فى حقبة زمنية وجيزة نسبيا.

(*) تم نشر هذا البحث لأول مرة فى: الحكمة تولد التسامح - مجموعة أبحاث الندوة العلمية بمناسبة مرور ٣٥٠ عاما على مولد مصطفى أيوبوفيتش - الشيخ ومرور ٤٠٠ عام على تسليم "المثنوية" فى موستار، موستار، ٢٠٠٢، ص١٧-٢٢.

وبهجة التقاليد باعتبارها تجربة للأدب فى هذه الأشكال جلية إلى حد كبير وقوية للغاية ورنانة جدا ومتكاملة على صعيد الإبداع الشعرى، بحيث إنه يصعب إيجاد مثيل لها بالنظر إلى حقيقة أنها تمثل ظاهرة واقعية فى إحدى الحقب التاريخية.

والموقف مماثل فى مجال العلم أيضا. وفى الواقع ينعكس التشابه فى موقف العلماء تجاه التقاليد، ولكن لا ينبغى إغفال الاختلافات التى تكمن، بالطبع، فى التبدل الزمنى المتباين للقيمة الجمالية والعلمية.

ووفقا لدرايتى بهذا المجال، فإن الظواهر التى أتحدث عنها لا يمكن تحديدها بقرن أو بقرنين، ومن أجل هذا فمن المستحسن التحدث عن حقب محددة - فى العلم وفى الأدب على حد سواء - أو عن حقب اصطلاحية معينة. وعملية إحلالها فى القرون بحسبانها وحدات زمنية فى التاريخ هو، حسب رأيى، آلية وغير متأصلة ومحايدة من ناحية التقييم ولذلك ينبغى وضعها فى فئات جوهرية أخرى تشتمل على تقييم أيضا.

ويبدو لى أنه فى هذا السياق من البدهى إحلال مصطفى أيوبوفيتش فى حقبة الكلاسيكية بالمعنى الأساسى لهذا المفهوم، فى الحقبة التى دامت لفترة طويلة، وكان لها إنتاج وفير بلا حدود، خاصة وأنه إنتاج تم إبداعه فى مناطق، مع التحفظ فى القول، خاصة بتقاليد ثقافية هائلة.

وعن طريق هذا الإحلال أريد أن أقول إن مصطفى أيوبوفيتش - مع عدد كبير من المؤلفين الآخرين قبله وبعده - عن طريق مجموعة مؤلفاته يطالب العالم المرتب مسبقا ترتيبا تقليديا، أن يكرس نفسه لتدعيم القيم الكلاسيكية الأصيلة باعتبارها مرجعيات من التقاليد. ولم يكن من الممكن بعد فى أفق عصره تبين الثورة الرومانسية ضد العالم المرتب على نحو تقليدى، باسم التميز والإبداع، وذلك لأن زمن الإبداع بمعنى التميز والأصالة، من طراز شخص مثل باش آجيتش، باعتباره تقدما هاما للغاية، كان يبدو حينذاك نائيا على نحو لا يمكن تصوره.

وخلال اهتمامى بمؤلفات مصطفى أيوبوفيتش عثرت على دراسة محمد جدرالوفيتش "مساهمة فى معرفة مؤلفات الشيخ يويو "ورصدت - عديدا من المرات - إحدى مميزات

مؤلفات أيوبوفيتش[٧]؛ ذلك أن جميع العناوين الستة عشر لأيوبوفيتش التى يوردها جدرالوفيتش تمثل شروحا أو حواشى لمؤلفات أصلية فى التقاليد[٨].

ونظرًا لأننا تعودنا على تناول العمل أو الأعمال الكاملة من ناحية أصالة كاتبها، فإن سؤالاً حاسمًا يطرح نفسه: كيف يتم تقييم الأعمال الكاملة لأيوبوفيتش؟ أليست مؤلفاته ذات طابع اقتدائى، ومثل هذه العلامة للتخصيص سلبية من غير ريب فى منظومتنا للقيم، أو ما المعايير أو "أدلة التقييم "التى على أساسها نتحدث عن مصطفى أيوبوفيتش بحسبانه اسما جديرا بالاحترام فى التراث البشناقى إذا كانت مؤلفاته مرتبطة بالشروح على نحو مسيطر؟

ووفقا لمعلوماتى، فإن علم الفيلولوجيا عندنا بالبوسنة والهرسك قد قام بعمله على نحو طيب عن طريق بحثه لمؤلفات أيوبوفيتش، ولكن ليس لدى علم بأنه قام بتقييمها مبينا الأدلة على ذلك؛ لأن مثل هذا المطلب لا يتم طرحه بواسطة منهجه: إنه فحسب يجرى التحضيرات الجوهرية من أجل القيام بهذا. والموقف الوصفى تجاه مؤلفات أيوبوفيتش غير كاف وغير موائم من ناحية التقييم، ومن ناحية أخرى - فمن واجبنا أن نحدد على صعيد التقييم مكانة الأعمال الكاملة لأيوبوفيتش والمؤلفات المماثلة فى عصره التقليدى وأن نعلل بالبراهين مثل هذا التحديد للمكانة.

وينبغى فهم هذا الغرض فحسب على أنه تحفيز فى هذا الاتجاه أو، فى أحسن الأحوال، بحسبانه تقييما لأحد جوانب مؤلفات أيوبوفيتش، وليس بأى حال من الأحوال باعتباره حكما شاملا ونهائيا للقيم؛ فمقاصدى محفزة، وليست ذات طبيعة جازمة.

وفى مواجهة تقييمية مع الأعمال الكاملة لأيوبوفيتش يطرح السؤال الآتى نفسه باعتباره سؤالاً أساسيًا هل نحن ننحاز إلى وجهة نظر الحاضر أم إلى وجهة نظر الماضى، وهى معضلة معروفة جيدا منذ القدم فى مثل هذا النوع من الأبحاث.

والانحياز إلى وجهة نظر الزمن الحاضر سيعنى أن نجرى إسقاطا لمعاييرنا الخاصة عن الأساليب العلمية ولخبراتنا المنهجية الذاتية وما شابه ذلك - على الزمن الماضى، ونقوم وفقا لها بتقييم مؤلفات قديمة لبضع مئات من الأعوام مع إغفال حقيقة

هامة بشكل حاسم عن تقدم كامل فى العلوم وفى علم المنهج فى تلك الفترة. وليس هناك شك فى أن الانحياز الحصرى إلى وجهة نظر الزمن الحاضر سيؤدى إلى التوصل إلى استنتاج بعدم أصالة أيوبوفيتش، ومن المرجح التوصل حتى إلى استنتاج بقيامه بالمحاكاة.

ومن ناحية أخرى، فإن وجهة نظر الزمن الماضى - بافتراض أنه بالإمكان على وجه العموم تطبيقها تطبيقا متناغما نظرا إلى خبراتنا الحديثة والتقدم العام - ستقودنا إلى نسبية تاريخية كاملة وإلى تصوير غير متميز، ولذا فسنقوم "بتقييم" هذه الأعمال الكاملة على أنها شيء كان ذا أهمية فحسب بالنسبة لعصره، ومن ثم نفترض أنه من غير المتجانس على الصعيد المنهجى التأكيد بأن مؤلفات أيوبوفيتش لها بعض القيمة بالنسبة لنا أيضا، باستثناء كونها أثرا قديما تراثيا أو فيلولوجيا.

بيد أننى أحسب أن المؤلفات الكاملة لأيوبوفيتش تمثل قيمة حية وذات أهمية مستديمة فى الوقت الحالى أيضا، بالنسبة لنا، على الرغم من أنها على نحو معين قيمة مختلفة عن تلك التى كانت لها بالنسبة لأتراب أيوبوفيتش.

وأعتقد أنه من أجل التناول الصحيح لمؤلفات أيوبوفيتش يمكن أن يكون مفيدا القيام بقياسات مع علاقات الحداثة - ما بعد الحداثة، وفى هذا الصدد لا أحسب مثل هذا التناول متجاوزا للحد؛ لأنه فى التاريخ - فى الفنون على وجه الخصوص، ولكن أيضا فى العلوم - كل شيء كان يمضى وفقا لموقفه من التقاليد، بحسبانها خبرة عامة ومشتركة، سواء أكانت بعض فترات التقاليد تتثقف كلاسيكيا، أو جرت - مثلما فى الرومانسية والحداثة - إعادة مراجعتها أو السيطرة عليها بشكل ثورى، حتى تتجمد بنفسها فى يوم من الأيام.

وأعمال أيوبوفيتش تناصية على نحو بارز وجلى بمعنى ما بعد الحداثة لهذا المفهوم - وكذلك أيضا متون كثيرين من أترابه وأسلافه - الأمر الذى يعنى أن كل مؤلف لأيوبوفيتش متواجد باعتباره شكلاً للتواصل مع النصوص الأخرى الهامة فى المجال المعنى. وفى هذه العملية للتناص تم تطبيق أسلوب إدراج الميتانص (أى الشرح)

فى النص الأصلى (أى فى النص الأساسى)، أو يتم فى الحواشى تحقيق التواصل العلمى عن طريق تمازج الحواشى الخاصة فتنشأ حواشى الحواشى وشروح الشروح وما شابه ذلك. ومثل هذا التناص البيّن هو الاستشهاد[٩]. وخلافا لبعض الأساليب الأخرى التى يتسم بها الاستشهاد الضمنى، فنجد فى مؤلفات أيوبوفيتش استشهاداً موضحًا عن طريق وضع الخطوط، أى الإدخال الأفقى للنص الأصلى الذى يتم إبرازه بواسطة الإيلاج، وحوله، أيضا عن طريق وضع الخطوط، يتشكل الميتانص وعن طريق مثل هذا التعاون بين النص الأصلى وبين الميتانص يتأكد مفهوم المؤلف الحقيقى والمؤلف المشارك بأسلوب غير متجانس مع المعايير بشأن الأصالة - الناشئة منذ عصر الرومانسية وإلى زمن الحداثة. ويستسلم الميتانص على نحو متواضع نسبيا للنص الأصلى الذى فى أغلب الأحوال يقوم فحسب بالتوضيح، وبذلك يقوم بتدعيمه باعتباره مرجعية وينسحب بنفسه - بتواضع شرقى - وراء ظله. وإذا أضفت إلى هذا أنه فى كثير جدا من الأحيان يكون النص الأصلى نفسه شرحا أو موجزا أو حاشية لنص أصلى آخر (على سبيل المثال: شرح لشرح الشرح)، فيتم الاستنتاج بأنه فى مؤلفات أيوبوفيتش، بالذات بواسطة أسلوب التناص والاستشهاد باعتباره شكلا من أشكاله، تتواجد لدينا تقاليد كاملة فى مكان واحد، نجد لدينا جميع المرجعيات متناسقة فى مؤلف واحد، وهذا فى تواصل غاية فى الحيوية. ولنأخذ على سبيل المثال عنوانا واحدا لأيوبوفيتش، وفقا لما ذكره جدرالوفيتش: "حواشى على حواشى الآداب الأميرية على الرسالة الحنفية".

ونظراً إلى مثل هذه العلاقة المتناغمة على صعيد الاستشهاد لأكثر من مرجعية فى مؤلف واحد، وحتى فى أعمال كاملة واحدة، أصل بناء على ذلك إلى استنتاج بعدم التحديد النسبى للمؤلف وبالعدول المتعمد عما يسمى بالأصالة. وأعتقد كذلك أنه ليس من قبيل المصادفة أنه لا توجد لدينا فى التقاليد التى أتحدث عنها عناوين بارزة ولا أسماء مؤلفين كما هى الحال اليوم عندنا؛ ففى الواقع لا توجد عناوين ثابتة للمؤلفين، أما أسماء المؤلفين فيتم إدراجها فى نص العمل بطريقة يصعب ملاحظتها. وأستخلص استنتاجا هاما من هذا ومن حقيقة أنه فى مكان واحد يجرى التواصل بين نصوص تم

عن عمد عدم تحديد مؤلفها لصالح التناص - بأنه بالنسبة لكاتبى مثل هذه الأعمال ليست أمرا رئيسيا مرجعيتهم الخاصة، بل مرجعية التقاليد: وبطل النص أو، إذا شئت، كاتب النص في المحصلات النهائية هو "التقاليد"، وليس مؤلفا (واحدا) فى هذا النسيج التناصى المتين متانة فريدة. وفى النهاية، يصبح أيوبوفيتش نوعا من المرجعيات، ولكن بفضل هذه المنهجية يصبح "مرجعية مشاركة يستشهد بها". وبهذا الأسلوب تتدعم التقاليد باعتبارها فوق فردية وفوق التأليف وفوق قومية.

وبالإشارة هنا إلى القياس مع ما بعد الحداثة يمكننى القول بأن هذا متناسق بالضبط مع ما تحدث عنه رولان بارت على أنه الفاعل الجماعى، على أنه وحدة كلية غير مكتملة، وكذلك عن العمل بحسبانه نتاجا جماعيا(١٠).

ومنذ قليل تحدثت عن وضع الخطوط، أو عن المزج الأفقى للميتانص مع النص الأصلى، وهذا وصف على مستوى الشكل. ولكن فى هذا النوع من النصوص يتمثل الجوهر فى ترابطها الرأسى، عبر التاريخ، أو عبر التقاليد باعتبارها جزءا هاما من التاريخ. وأستنبط من هذا الاستنتاج التالى.

نظرًا لأن الأعمال الكاملة لأيوبوفيتش تناصية بالأسلوب الذى قدمته، فإنها تفهم وتؤكد التقاليد بحسبانها مستودعا ثمينا على نحو حاسم للقيم (كانت لدينا أيضا حالة مماثلة تقريبا فى بعض حقب البيئة الثقافية الأوروبية، وكذلك فى عصر الحداثة) لابد من حمايته والحفاظ عليه باعتباره مرجعية، وذلك عن طريق نهج الاستشهاد به فى جميع العصور وفى شتى أنحاء البيئة الثقافية الحضارية المعنية.

وفيما يتعلق بهذا، يجوز لى أن أعرض إحدى الفرضيات؛ ذلك أن الثقافة الشرقية الإسلامية التى تنتمى إليها الأعمال الكاملة لأيوبوفيتش، لم تكن فى حين من الأحيان تناصية ومستشهد بها بدرجة كبيرة، بل كانت "تقاليد ثقافية أفقية" أكثر بمعنى الإبداعية والابتكار، ولكن بعد انتهاء الانتشار تحولت إلى "تقاليد ثقافية رأسية" لأنه كان يبدو أنه يمكن للتقاليد المعنية أن تستمر فى التواجد فحسب عن طريق تأسيس المرجعيات والحفاظ عليها على نحو رأسى. وفى الحين ذاته، هذا يعنى أن "الإبداع"

من الطراز التناصى لأيوبوفيتش أثبت أنه ضرورى باعتباره مقاومة فعالة "للنسيان الذاتى للثقافة"، ومقاومة للقوى المتنوعة للإبادة والتدمير التى كانت تهدد التقاليد القوية، سواء أفقيا - بسبب الامتداد المكانى الهائل، أو رأسيا على حد سواء - بمعنى الدمار والانهيار. وبناء عليه ينشط التناص والاستشهاد الواضح، بمعنى أنه يتم الاستشهاد بالمرجعيات أكثر مما يقرأ لهم، باعتباره غريزة فريدة للحفاظ الذاتى على إحدى الثقافات، أى على إحدى التقاليد، ومن هنا يبدو لى على نموذج التقاليد التى أتحدث عنها كيف أن درجة الاستشهاد تتناسب مع درجة تعرض التقاليد للخطر، من ناحية، ومع درجة التطور التاريخى والأهمية التاريخية لهذه التقاليد، من ناحية أخرى.

وفى عصر أيوبوفيتش كانت المهمة الأساسية هى الحفاظ من النسيان على التقاليد الناضجة للغاية، الحفاظ عليها من مختلف الملوثات الخارجية ومن الدمار بسبب زيادة نضوجها، فتم التوجه إلى الاستشهاد التناصى باعتباره الوسيلة الرئيسية للمقاومة. ولذلك فإن مؤلفات أيوبوفيتش ذات طبيعة حمائية على الأغلب بالنسبة للتقاليد المتصورة على أنها مستودع للقيم. وأعماله تحدد مكانة النص (الأصلى) فى "الهرم الثقافى"، الأمر الذى يعنى أنها على الدوام ملتزمة على صعيد القيم، ولذا فإن أيوبوفيتش شخصيا، كما قلت، أثبت نفسه بصفته مرجعية مشاركة يتم الاستشهاد بها. وبناء عليه فقد كان المثل الأعلى العلمى والأسلوب المنهجى المثالى لعصر أيوبوفيتش هو بالضبط الموقف الداعم الموصوف تجاه التقاليد، وفى هذا الصدد بلغ أيوبوفيتش القمة ذاتها، الأمر الذى يعنى، بالنظر إليه من وجهة نظر الزمن، أنه نال الدرجة التقييمية للشهرة. إنه يظهر باعتباره علاما مرجعيا، ودوره عظيم على نحو استثنائى فى الحفاظ على أسمى القيم لبيئة ثقافية كاملة.

ويقودنا فى الحين ذاته مثل هذا الرأى للماضى فى تقييم مؤلفات أيوبوفيتش إلى التحديد التقييمى لوجهة نظر الزمن الحاضر أيضا. ذلك أن المرجعية التى تدعمت فى حينه وهى بهذا الشكل مدعمة بذلك أرفع المرجعيات فى إحدى التقاليد وفى تقاليد واحدة فحسب - لها قيمة خارج زمانها أيضا - لها قيمة فى عصرنا بالدرجة التى تهمنا بها الاستمرارية الثقافية التاريخية، وهذا يعنى أنها تهمنا أهمية كبيرة.

لقد أبدت الأعمال الكاملة لأيوبوفيتش مقاومة غاية فى القوة ضد تآكل المرجعيات، وضد جميع قوى الهدم وتحطيم التقاليد فى المكان والزمان، ولهذا الأمر أهمية استثنائية بالنسبة لنا أيضا نحن الذين نهتم بإقامة أو تجديد الخطوط الرأسية الروحية المتينة نسبيا. لقد كانت التقاليد على الدوام عبر التاريخ قيمة - حقا كان يتم فهمها بسبل مختلفة - ولذا فإن الحفاظ المعتبر عليها هو قيمة فى حد ذاته. وفى هذا الصدد، فإن مصطفى أيوبوفيتش شيخ (بمعنى (ذو علم) - توضيح المترجم) حقا؛ لأنه عند تقييم مؤلفات أيوبوفيتش فى الوقت الحالى، فإننا نكتشف التقاليد المركبة تركيبا هرميا، ونتحقق من تسلسل قوى من الاستمرارية الثقافية التى كان أيوبوفيتش يحافظ عليها فى اقتدار هائل ونشارك فى الحفاظ على الهوية الذاتية. وفى المحصلات النهائية، ونحن نقوم اليوم بتقييم الأعمال الكاملة لأيوبوفيتش بحسبانها تناصية وحمائية، فنحن نثابر فى الحفاظ على "الأصل الحضارى"[11] الذى سيتعرض - حسبما يبدو - وفى المقام الأول وفقا للعولمة الثقافية التى يصعب إيقافها وللمساعى إلى إزالة التميزات والهويات الثقافية التاريخية، سيتعرض هذا الأصل الحضارى الخاص بنا إلى تآكل متزايد الخطورة وإلى تهديدات بالإفناء. إن الأسلوب المنهجى لأيوبوفيتش للتناص الذى نضيف إليه فى الوقت الحالى نصوصنا الخاصة - يقاوم تلك القوى للتدمير.

الهوامـــش

(١) الشاعر مجازى مولود بمدينة موستار البوسنية وتوفى فى عام ١٦١٠م. وله قصيدة عن جسر موستار. والمعلومات المتوفرة عن حياة هذا الشاعر ضئيلة بوجه عام. لمزيد من التفاصيل انظر: د. حازم شعبانوفيتش، أدب مسلمى البوسنة والهرسك باللغات الشرقية، سفيتلوست، سرايفو، ١٩٧٣ ص١٥٢. (توضيح المترجم)

(٢) الشاعر محمد نركسى (أو نرجسى) مولود بمدينة سرايفو (١٥٩١-١٦٣٤) وله مؤلفات متنوعة بالنثر والشعر. لمزيد من التفاصيل انظر: ع. ليوبوفيتش و س. جروزدانيتش، الأدب النثرى للبوسنة والهرسك باللغات الشرقية، ترجمة وتقديم جمال الدين سيد محمد، المركز القومى للترجمة، العدد ١٢٧٩، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٣١٧-٣٢١. (توضيح المترجم).

(٣) درويش باشا بايزيد أجيتش مولود بمدينة موستار، ومن أكبر الشعراء البوسنيين فى الأدب العثمانى التركى فى أواخر القرن السادس عشر. لمزيد من التفاصيل انظر: أدب مسلمى البوسنة والهرسك باللغات الشرقية، ص١١٦-١٢٩. (توضيح المترجم).

(٤) الشاعر مذاقى درويش سليمان البوسنى مولود ببلدة تشانيتشا بالبوسنة وعمل لدى عديد من الوزراء. لمزيد من التفاصيل انظر: أدب مسلمى....، ص٢٤٣- ٢٤٦. (توضيح المترجم).

(٥) التخميس فى مجال الشعر هو أن يضيف الشاعر إلى البيت ذى الشطرين ثلاثة أشطر من عنده، وبذلك يعطى معنى وبعدا مختلفا للشعر فيحكى ويعبر عما يريد بحيث لا يخرج عن سياق معنى القصيدة بشكل عام. وهو من الفنون التى تحتاج إلى مهارة وقوة شاعر متين. (توضيح المترجم)

(٦) المقصود بالنظيرة هى القصيدة المدونة على نحو مماثل لقصيدة أخرى بحيث تعالج نفس موضوعها وتتخذ نفس الوزن والقافية. وقد تمت الإشارة فى الفصل الرابع من هذا الكتاب إلى هذا اللون من التقاليد الشعرية. (توضيح المترجم).

(٧) د. محمد جدرالوفيتش، مساهمة لمعرفة مؤلفات الشيخ يويو، مجلة الهرسك، العدد الأول، موستار، ١٩٨١، ص ١١٩-١٣٧.

(٨) ذكر مصطفى ياهيتش فى رسالته للماجستير التى تمت مناقشتها بكلية الآداب بسرايفو فى عام ١٩٩٤ تحت عنوان: التحليل النحوى للمفعول به فى كتاب "الفوائد العبدية" لمصطفى أيوبوفيتش - الشيخ يويو، أن لأيوبوفيتش ثلاثين عنوانا (ص٧).

(٩) مصدر عام عن نظرية الاستشهاد هو كتاب: دوبرافكا أورانيتش - توليتش، نظرية الاستشهاد، زغرب، ١٩٩٠.

(١٠) قارن: ميروسلاف بيكر، النص / التناص، في: التناص والتوسط، زغرب، ١٩٨٨.

(١١) أورانيتش - توليتش، المرجع السابق، ص٢١٠.

الفصل السادس

مؤلفات الأقحصارى

عن علم البلاغة العربى(*)

عند الحديث فى الوقت الحالى عن أهمية مؤلفات حسن كافى الأقحصارى، فمن العسير مقاومة ضرورة إبراز أحد التناقضات. ذلك أنه فى إحدى ضواحى الإمبراطورية العثمانية القوية، فى بلدة صغيرة تسمى أقحصار تم فى كتاب للأقحصارى الاعتناء بأحد العلوم العربية، أو العربية الإسلامية المسيطرة - واسمه الأصلى علم البلاغة. وقليلة هى علوم نظريات الأدب والفيلولوجيا التى تمت العناية بها، مثل علم البلاغة، بكثير من الحماس والدقة العلمية فى أنحاء العالم العربى الإسلامى، بالطبع باللغة العربية. وإذا نظرنا فى الوقت الحاضر من على البعد الذى يمكن فيه تقدير أنه قد تم نهائيا فحص وتصنيف، على وجه العموم، الأبحاث عن البلاغة باللغة العربية، فليس من قبيل عدم التبصر وليس أمرا لا أساس له تأكيد أن الأقحصارى بكتابه فى هذا الميدان، بتعبير مجازى، قد نقل بلدة أقحصار من ضاحية الإمبراطورية وكل البيئة الحضارية إلى ذات بؤرة الإمبراطورية. وذلك لأن اطلاع الأقحصارى على آماد الأبحاث عن البلاغة العربية باعتبارها علما لا مثيل له - كان رائعا وكذلك أيضا الطريقة التى بها

(*) تم نشر هذا البحث لأول مرة فى: مجلة ديالوج، العدد رقم ١-٢، سرايفو، ١٩٩٥، ص٢٠٩-٢١٣.

بواسطة كتابه الخاص به انضم إلى القائمة التى تم بالكاد إجمالها من العلماء الذين كانوا يبحثون فى البلاغة العربية.

إذ إن حسن كافى الأقحصارى كتب باللغة العربية كتابين عن البلاغة العربية، وكلا الكتابين مخصصان لمؤلفات اثنين من العلماء العرب الذين كانت مؤلفاتهم من نفس مجال الموضوع تعد قبل حسن كافى بقرون، وبعده أيضا، نماذج؛ أى إنها كانت فى التقاليد تحتل مكانة باعتبارها مرجعيات من هذا الحجم، بحيث إن مؤلفاتهم كانت تعرف فى جميع مكتبات المؤلفين اللاحقين على أنها حقيقة الأعلى من نوعها. وبعزمه الكتابة باللغة العربية عن هذه المؤلفات ومن أجلها، أى أن يشرحها ويعيد صياغتها فى بعض الأماكن، فإن الأقحصارى يبين أنه متواجد فى نفس نبع العلم الذى يتعلق الأمر به وأنه أهل لبحثه رغم أن هذا الأمر كان أشد صعوبة بشكل لا يقارن فى عصره وفى الظروف التى كان يعيش فيها عما هو فى الوقت الحالى.

وكتاب الأقحصارى الوجيز الذى أريد أن ألفت النظر إليه يحمل عنوان "تمحيص التلخيص فى علوم البلاغة ". ويحتوى هذا الكتاب على أربعة وثلاثين صفحة مخطوطة، وأعد المؤلف المسودة الخاصة بها فى عام ١٥٩٩ وأنهاها فى عام ١٦٠١ أو ١٦٠٧م.

وكما يوضح العنوان نفسه فالكتاب المذكور للأقحصارى مخصص لبحث شهير فى مجال البلاغة تذكره المصادر تحت عنوان "التلخيص فى علوم البلاغة "، بينما الكاتب نفسه فى ديباجة كتابه يسجل أنه عنونه بعنوان "تلخيص المفتاح". وفى كثير من الأحيان يكفى فحسب ذكر "تلخيص... "حتى يعرف المطلعون الكاتب والكتاب اللذين يتعلق الأمر بهما. وكتب هذا التلخيص القاضى المصرى السورى جلال الدين القزوينى(١)، المتوفى فى عام ١٢٨٦م. ويمثل كتاب القزوينى مختصرا معدا بأسلوب نقدى لكتاب السكاكى "مفتاح العلوم "، وهو الكتاب الأكثر جدارة بالاعتماد عليه دون جدال وتعرض للشرح فى كثير من الأحيان فى مجال البلاغة العربية.

والكتاب الثانى الأكبر حجما للأقحصارى فى نفس الموضوع وعن نفس المؤلفات يحمل عنوان "شرح تمحيص التلخيص". وفى عام ١٦٠٢م تم الانتهاء من هذا المؤلف المدون على مائة وثلاثين صفحة.

ويبدو لى أنه من الضرورى أن أنوه فى هذا المكان إلى عدم دقة المصطلحات فى ترجمات عناوين مؤلفات الأقحصارى المذكورة التى نجدها هنا وهناك؛ ذلك أننا نقرأ فى بعض مصادرنا أن كتاب الأقحصارى "تمحيص التلخيص" هو مؤلف عن علم البيان وعلم المعانى وعلم البديع، وفى هذا الصدد، فإن المصطلحات العربية المذكورة تتطابق تماما مع المصطلحات الموجودة بالتقاليد الأوروبية. وأعتقد أن مثل هذه الترجمة، كالنقل الآلى للمصطلحات من تقاليد إلى تقاليد أخرى، غير وافية بالمراد خاصة وأنه فى علم الأدب عندنا للمصطلحات المذكورة معان متباينة. وليس كل هذه العلوم ولا بمعناها الحالى مندرجا فى كتاب الأقحصارى. ومن اللازم التمييز فى التقاليد العربية الإسلامية، وكذلك فى التقاليد الأوروبية، بين مفاهيم البلاغة والأسلوبية، وأما فى العصر الكلاسيكى للتقاليد العربية، فلا يوجد مصطلح علم البلاغة بالمعنى الذى يستخدم به فى الوقت الحالى. فمؤلفات الأقحصارى، وكذلك المؤلفات التى يتواصل معها، ليست مخصصة لمهارة الخطابة، بل للبلاغة بمعنى معرفة الوسائل والسبل اللغوية والأسلوبية المتميزة بالنسبة للأدب.

وقد نشأت مؤلفات الأقحصارى عن البلاغة، على وجه العموم مثل جميع مؤلفاته فى هذا المجال باللغة العربية، برغبة أولية فى شرح لغة وأسلوب القرآن الكريم، أى تفسير الوسائل الأدبية التى يتم بها إثبات أنه منزل من السماء. ولذا فإنه فى مؤلفات الأقحصارى التى تتناول وتحلل كل ألوان المجاز والاستعارة المعروفة فى البلاغة العربية، تسيطر أمثلة من القرآن الكريم، وهى ليست مجرد توضيح فحسب لهذه الاستعارات والمجازات كتلك التى يمكن إيجادها فى أى مكان، بل يتم فى أغلب الأحيان إيراد الأمثلة التى أبدعها القرآن الكريم وتتم بهذه الطريقة البرهنة على تفرده وتفوقه بالنسبة للتقاليد الأدبية. وتقل الأمثلة من الشعر بشكل لا نظير له. وتأييدا لذلك يقول الأقحصارى بجلاء فى كتابه "تمحيص التلخيص": "لما كان علم البلاغة من ألذ العلوم فهما وأخذا، وأعز الفنون معنى ولفظا به يكشف أستار حقائق الإيجاز ودقائق الألغاز فى جميع العلوم والمعارف، وبه يوقف على معرفة ما فى نظم القرآن من الإعجاز وأسرار النكت واللطائف".

ونجد نفس الفكرة تقريبا عند القزوينى الذى كتب فى مقدمة مختصرة:

"فلما كان علم البلاغة وتوابعها من أجل العلوم قدرا وأدقها سرا؛ إذ به تعرف دقائق العربية وأسرارها ويكشف عن وجوه الإعجاز فى نظم القرآن أستارها.... فإن الجزء الثالث من كتاب مفتاح العلوم (المخصص للبلاغة) هو الأكبر حجما".

وكان القصد الأساسى من كتاب الأقحصارى "تمحيص التلخيص"[٢] هو تعليم التلاميذ أسس البلاغة العربية باعتبارها وسيلة مساعدة لبلوغ نصيب من الكمال القرآنى الشامل. وبناء عليه فهذا فى الأساس كتاب مدرسى معد على أساس مؤلفات أشهر العالمين بهذا المجال فى ذلك الحين. ورغم أن كتاب الأقحصارى لا يشتمل فى عنوانه على إشارة بأن هذا موجز لمؤلف أكثر ضخامة مكتوب عن نفس الموضوع، فإن النظرة الخاطفة إلى النص تكشف أن كتاب "تمحيص التلخيص" هو المختصر الأمثل لكتاب القزوينى. وفى هذا المؤلف للأقحصارى تحقق بالكامل تقريبا المثل الأعلى للإيجاز، والإيجاز على فكرة – هو شكل مألوف للغاية فى البلاغة العربية بوجه عام. ويفرض نفسه على القارئ انطباع بأن المادة الضخمة مختصرة فى حجم مدونة للتذكير.

وينبغى القول بأن اختصار الأقحصارى للمادة لا يفتقر إلى الإبداع، بل هو بالذات فى تناسق مع العنوان يمثل تمحيصا للأسس واتخاذا لموقف انتقادى من حين لأخر تجاه كتاب القزوينى. وعند الأخذ فى الاعتبار فهم الأصالة فى ذلك الحين، وهو فهم لا يتناسب على الإطلاق مع عصر ما بعد الحداثة، فإنه يمكن تقييم جرأة حسن كافى الأقحصارى واقتداره تقييما عاليا؛ ذلك أنه يذكر أن كتاب سابقه به أماكن عور وأنه تواترت فى ذلك العصر قضايا خلافية ومجادلات، إلا أن الأقحصارى يعتقد أنها غير مفيدة؛ نظرا لأنها تصرف انتباه التلاميذ. وقد أزال أماكن العور هنا وهناك، واستبعد بحسم مسائل الخلاف.

وقد اتخذ القزوينى موقفا مشابها تجاه كتاب السكاكى "مفتاح العلوم". ويذكر القزوينى فى معرض مدحه لكتاب السكاكى أنه على الرغم من ذلك قرر الإقدام على اختصاره ذاكرا فحسب الأمثلة الضرورية وفقا لرأيه مع تيسيره للقراء عن طريق التبسيط، ومع تغييره إلى حد ما نفس أسلوب بنيان المادة.

وفي الحقيقة، فإن كتاب السكاكي "مفتاح العلوم" ضخم ويحتوي على أماكن غامضة في الغالب. ولذلك فليس من العجيب أنه من أجل احتياجات الكتب المدرسية لعدة قرون فيما بعد تمت كتابة عشرات المختصرات والشروح لهذا المؤلف. وكتاب الأقحصاري "تمحيص التلخيص"، مختصر لأكثر مثل هذه الموجزات شهرة، وخلال عملية الإيجاز تم الوصول به إلى حالة الكتابة الرمزية تقريبا، بحيث إنه أصبح غير مفهوم بالنسبة للقارئ غير المتمكن من اللغة والمادة. وعند هذه النقطة من الإيجاز كان من الحتمي التحرك في الاتجاه المعاكس؛ إذ تبين أنه من اللازم من أجل احتياجات التلاميذ والقراء الآخرين كتابة نص أشمل يمكن به لقارئ "تمحيص التلخيص "أن يفلح في التواصل معه كلما واجه الأجزاء المكثفة من "تمحيص التلخيص". ولأجل هذه الأسباب كتب الأقحصاري شرحا للكتاب الخاص به بعنوان شرح "تمحيص التلخيص". وأوضح ما ذكره الأقحصاري على النحو التالي: عن طريق اطلاعي الشخصي على الكتابين أدركت أن كتاب "الشرح" ذو قيمة من أجل كشف الأستار عن الأماكن الخفية بالكتاب المكتوب من قبل.

وإذا ما أريد تجنب الوصف المحايد على صعيد التقييم، باعتباره وصفاً لا يقبله كتاب الأقحصاري، فلابد عندئذ من على البعد الزمني الراهن الأخذ بعين الاعتبار مجموعة الظروف التي كانت سائدة في عصر الأقحصاري. وهنا ليست حاسمة الحقيقة التي أشرت إليها في البداية في معرض عقدي لمقارنة بين "الضاحية" وبين بؤرة البيئة الثقافية الحضارية، بل الأكثر أهمية هي نسبية مفهوم الأصالة. فعصر الأقحصاري يتميز بالسيطرة القمعية لمذهب التقليدية التي وفقا لها كان من الممكن والمسموح به التحرك فحسب في دائرة القيم المشكلة بالفعل. هذه هي تلك العلاقة بين الإبداع والتقاليد التي تذكّر بشكل لا يقاوم بنظرية الإبداع النهضوية الأوروبية. وبالأخذ في الاعتبار هذا العنصر غير المحفز على نحو موضوعي، فإن الموقف الإبداعي نسبيا للأقحصاري تجاه المرجعيات السائدة في مجال البلاغة العربية يجعل من الصواب تقييم كتابه في هذا المجال تقييما رفيعا.

الهوامش

(١) جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزوينى مولود فى ٦٦١هـ١٢٦٨/م. تولى القضاء فى مصر ثم فى دمشق وكانت له يد طولى فى المعانى والبيان والإفتاء. ومن أشهر مصنفاته موجز المفتاح للسكاكى، وقد توفى وعمره يقترب من السبعين أو جاوزها. (توضيح المترجم).

(٢) لمزيد من التفاصيل انظر: الأدب النثرى للبوسنة والهرسك باللغات الشرقية، ص٢٢٠ وما بعدها. (توضيح المترجم).

الفصل السابع

الحماس التنويرى للخانجى(*)

ينتمى محمد الخانجى إلى نوع خاص عدده قليل من المبدعين والمشتغلين بالثقافة على وجه العموم، الذى اهتمت مؤلفاته أقصى اهتمام بتسليط الأضواء على القضايا التى عاصرها المؤلف من بيئة رحيبة للثقافة. ولذا فإن التحليل الجاد والتقييم المدعم بالبراهين لهذه الأعمال يتطلب معرفة بالبيئة الواسعة التى نشأت فيها المؤلفات الكاملة للخانجى. وفى معرض التوضيح التالى لهذا الاستنتاج الناجم عن الاطلاع الشامل على الأعمال الكاملة للخانجى ينبغى القول بأن الخانجى كان مثقفا ملتزما التزاما مباشرا - بإخلاص وقوة المعلم الأصيل والسند، الأمر الذى يعنى أنه كان يشيد علاقات على هذا النحو مع الحداثة، بحيث إنه من الضرورى رصده فى المقام الأول وعلى الأكثر من خلال الحداثة، ومن خلال الحداثة بالبوسنة والهرسك بقدر ما مهد الطريق لها بواسطة مساهمته متعددة الجوانب فى كثير من الميادين.

والتنويه إلى مثل هذه المشاركة البارزة للخانجى فى عصره ينبغى أن يلفت الانتباه إلى كثير من مميزات مؤلفاته. وفى المقام الأول كانت مشاركته المكثفة على الصعيد التنويرى والمنفذة على مستوى تبشيرى واقعى، تحدد مجال الموضوعات التى كان يهتم

(*) تم نشر هذا البحث لأول مرة فى: محمد الخانجى، الأعمال الكاملة، ٦ جزء، أوجلدالو، سرايفو، ١٩٩٩. المقدمة فى الجزء الأول - موضوعات من تاريخ الأدب، ص٥-٣١.

بها بإحساس حتمية التنوير، مع توسيع حدود هذا المجال على نحو أكبر بكثير مما كان يلزم فى عصر أشد ولوعا بالتأمل. ثم إن هذه الواقعية لحتمية التنوير والحماس أثرت تأثيرا حاسما على انتقاء الأفكار فى إطار مجالات الموضوعات التى كان يبحثها، بحيث إنه توجد فى مؤلفات الخانجى نصوص ظلت - بالطبع - مهجورة فى ذلك الحين، ولكن توجد أيضا تلك النصوص - ومثل هذه النصوص عددها كبير - التى تعد معاصرة فى الوقت الحالى أيضا، وهى أشد عصرية، خاصة وأنه لم يتم بعد التغلب على الدوافع التى دفعت الخانجى لكتابة هذه النصوص. وأخيرا لأنه تم بالفعل تكثيف الحماس التنويرى الذى جرى الحديث عنه، ورافقته طموحات نهضوية فقد أثر أيضا من حين لأخر على إحاطة الكاتب تقريبا ببعض المسائل "بشكل رأسى "، وببعض المسائل "على نحو أفقى".

وبناء عليه، فإن تقييم مؤلفات الخانجى من على البعد الراهن هو أمر معقد بعض الشىء، ويتطلب تحليلا مؤسسا على مجموعة من العناصر الجوهرية. وهذه المقدمة الوجيزة لأعماله الكاملة هى فى الواقع محاولة لأن يتم، باختصار شديد، تقدير آماد مؤلفات الخانجى فى عصره، ولكن أيضا أن يتم - بشكل متواز مع هذا - القيام بمحاولة للتقييم من موقع الزمن الحاضر.

وليس هناك شك فى أن الخانجى واحد من أبرز مثقفى عصره فى البوسنة والهرسك، وأنه يندرج بين عدد من الكتاب البشانقة (المسلمين فى حينه) المتميزين فى منطقة يوغسلافيا (سابقا) قبيل الحرب العالمية الثانية وفى غضونها. وبعبارة أخرى فهو مبدع وضع نشاطه الشامل سمته على عصره، بحيث إنه فى إطار هذا النشاط تم - على نحو خاص - تحديد وإجراء نقاش حول المسائل الرئيسية لجانب من العصر الحديث، من ناحية، وكان هدف وطابع النشاط تنويريا فى الغالب، من ناحية أخرى، الأمر الذى يعنى أن الخانجى كان يعتبر مؤهلا للتأثير على البيئة والواقع المعنيين، ومن ثم فإنه على هذا النحو كان يؤثر فى رسم صورة المستقبل. وبهذا المعنى يعد الخانجى ظاهرة جديرة بالاحترام لعصره. والكاتب الذى عن طريق بقائه بالكاد على قيد الحياة

لثمانية وثلاثين عاما ترك ما يربو على ثلاثمائة وحدة بيليوجرافية - بغض النظر عن تفاوتها الواضح والمفهوم فى الجودة - من المؤكد أنه شخصية من الشخصيات الرئيسية لعصره.

وهذه الوفرة الفريدة مهمة أهمية مضاعفة وينبغى ذكر أمرين على الأقل فى سياق تحليلى لمؤلفات الخانجى.

أولا، يمكن للإنتاج الغزير غزارة مدهشة فى الكتابة أن يؤدى إلى إضفاء الصيغة النسبية على هذه المؤلفات. ولكن - وثانيا - أميل أكثر إلى اعتبار غزارة إنتاج الخانجى أنها تعضيد قوى لحكمى الإيجابى الشخصى بشأن قيمة مؤلفاته، وبأنه ظاهرة فريدة للحداثة؛ لأن هذا الفيض الإبداعى الكلاسيكى الشرقى يقع فى عصر يتخذ تجاهه وفيه موقفا إيجابيا على نحو مضاعف.

ومن ناحية أخرى وقعت جماعة البشانقة فى هذه الفترة فى مهب رياح التاريخ - بين أتباع القوميتين الصربية والكرواتية الجذابتين بشكل زائف، بلا إمكانيات لتوضيح وتحديد الاستقلال القومى ولا يعرض عليها شىء سوى حظر الحريات الدينية، وبهذا يتم الإعراب عن الميل إلى الانتقام بسبب "العهد العثمانى" الراحل تاريخيا. ولم يتم السماح للبشانقة بشىء سوى إعلان أنفسهم، فى مهانة ضخمة وشاقة تاريخيا، بأنهم صرب أو كروات. وفى الحين ذاته، رحلت نهائيا بالنسبة للبشانقة إلى التاريخ المغلق بإحكام كل الثروة الثقافية المؤلفة خلال عدة قرون، وانسحبت كل التقاليد المبدعة باللغات الشرقية إلى الخزائن بعيدة المنال للمؤلفات القديمة المدونة باللغات الشرقية. وبناء عليه، فالشعب الذى كان يمتلك تاريخا وثقافة غاية فى الثراء بقى فجأة بدون هذه التقاليد الثرية المعزولة فى جهالة اللغات الشرقية، وأصبح أميا على الرغم من أنه كان يقوم بالإبداع لقرون إبداعا مكثفا فى بيئة حضارية كبيرة. ويتضاعف جلاء مأساة هذه اللحظة التاريخية. وكان من العسير بمكان أن تكون شخصا مثل الخانجى فى ذلك الزمان. وليس من قبيل المصادفة أن العدد الأكبر من العلماء البشانقة فى ذلك الحين التزم الصمت. وعلى الرغم من أنهم على قدر كبير من العلم، فإن كثيرا منهم لم يكتبوا شيئا تقريبا،

وربما يمكن أن يكون مثالا لهذه الحال العالم أحمد أفندى بوريك الذى انتقل منذ فترة طويلة من الواقع إلى الأسطورة، وقد يكون الأمر نسبيا؛ لأننا لسنا بقادرين على التحقق من الروايات عن علمه وعلى تقييمها فى أعماله الإبداعية؛ لأنها غير موجودة. فالخانجى هو نموذج إيجابى مختلف.

ذلك أنه فى غضون العصر الذى نصوره بحسبانه مفجعا على الصعيد التاريخى بالنسبة للبشانقة (الإكراه على إعلان أنفسهم على أنهم صرب أو كروات، الانعزال عن التقاليد الثقافية والصمت الغالب الذى كان مهيمنا) ترك محمد الخانجى بثمانية وثلاثين عاما فحسب من حياته مؤلفات تشكل ثلاثمائة وحدة بيليوجرافية. وبعبارة أخرى، فبينما كان الذهول والصمت يتملكان أغلبية العلماء كان الخانجى يكتب بلا كلل، وفى أغلب الأحيان فى حالة ارتجاف وبنشوة المعلم وبإحساس المثقف الممتاز. ولا ريب أنه بمثل هذا النشاط أصبح ظاهرة فريدة فى عصره، ولكنه كان أيضا فى ذلك الحين أسمى تعبير عن وعى شعبه.

وذلك لأن الخانجى بكل مؤلفاته كان بشناقيا على نحو جلى، وكان فضلا عن ذلك مسلما أيضا. وبالأخذ فى الاعتبار كل ما قلته منذ قليل، فهذا يعنى أن نشاطه التنويرى كان موجها فى اتجاه تفعيل وتدعيم القيم الخاصة بهذين الوجهين لنفس الكيان، وكان الخطر يهددهما بشكل جدى للغاية. ومن المؤكد أن هذا أيضا كان يحفز بدرجة عظيمة حجم إنتاج الخانجى الذى كان يتناسب مع الاحتياجات والأولويات التنويرية الواقعية لعصره أكثر مما كان يتناسب مع كفاءاته الحقيقية والماثلة بالذات فى جميع المجالات التى كان يكتب فيها. وينتمى الخانجى إلى صنف المشتغلين بالثقافة أصحاب الطاقة الهائلة وتتمثل أهميتهم فى المقام الأول فى أنهم وسموا "عصرهم"، وباعتبارهم على هذا النحو يتخذون مكانتهم فى منظومة القيم الخاصة بنا. ولذلك فعندما نقرأ فى الوقت الحالى بعض مؤلفاته، فإننا نتعامل معها بحسبانها حقائق ثقافية تاريخية "ذات حيوية" على صعيد التقييم فحسب فى سياق عصرها؛ فالمسافة الزمنية نجحت إلى حد ما فى إضفاء الطابع النسبى على بعض المؤلفات، ولكنها أبرزت البعض الآخر باعتباره قيما سرمدية - بالذات بالنظر إلى حداثتها على الرغم من مضى الزمن.

وفى هذا المعنى كانت دروس الوعظ للخانجى عصرية وملتزمة والأكثر وضوحا على صعيد التنوير وملائمة للاحتياجات الآنية. لقد كان يلقى التقدير بصفته واعظًا قام طيلة حياته القصيرة بإلقاء دروس الوعظ فى أنحاء البوسنة والهرسك مشددا فى كثير من المرات على أن هذا النشاط لابد أن يظل واحدا من الأنشطة الأساسية للأشخاص المثقفين دينيا، مثلما كان هو شخصيا، ومن ثم اكتسبت دروسه للوعظ فى مدينة سرايفو مكانة تشبه نوعا من كرسى الأستاذية. إلا أن الخانجى لم يكتف فحسب بالعديد من دروس الوعظ الشفاهية، بل ظل فى هذا المجال أيضا صادقا مع نفسه، متميزا عن جمهور الوعاظ الذين تم نسيانهم فى الوقت الحاضر. ذلك أن الخانجى كان يعتقد، عن صواب، بأنه بدروس الوعظ الخاصة به بمقدوره أن يوجه الوعاظ الآخرين، وبأن مثل هذا التعليم ضرورى فى الأزمنة الحاسمة، وبالتالى فالأفضل هو تدوين مختارات من دروس الوعظ. وهكذا نشر مجموعة كاملة من دروس الوعظ المنتقاة التى فعاليتها فى ذلك الحين ليست محل شك على الإطلاق. ولم يفقد عدد من دروس الوعظ هذه حتى الوقت الراهن فعاليته، ولكن ينبغى القول بأنه يختلف التناول الحالى لنفس المشاكل ولشرحها بالوعظ، الأمر الذى يعد مفهوما نظرا إلى أنه قد مضى نصف قرن على الاضطرابات الخاصة بعصر الخانجى وعلى متطلبات عملية التنوير الخاصة به.

وربما يمكننى أن أذكر، باعتبارها سمة لأسلوبه الخاص به فى الوعظ، أنه فى كثير جدا من الأحيان يلجأ – بنوع من السلاسة والغبطة الشرقيين – إلى الحكايات والأساطير والنوادر التى ينبغى أن تعضد مواقفه (وغالبًا ما تكون هذه حكايات من عصر النبى "صلى الله عليه وسلم" أو من الآثار القديمة المقدسة بوجه عام)، أسلوبًا للتدليل على كلامه. ومن الطبيعى أن قوة التدليل الخاصة بهذه "الوسائل الضرورية "مشكوك فيها للغاية عند المعالجة العلمية للمسائل، ولكن – نظرا إلى أن دروس الوعظ الخاصة بالخانجى خالية من الطموحات العلمية – فإن توظيف "الوسائل الضرورية" هائل للغاية: لقد كانت تثير اهتمام المستمعين وكانت تمنح درس الوعظ سحر الحكاية، وفى بعض الأحيان سحر التشابهات والسجايا الأدبية، وكانت ترفع من درجة الإيحائية تقريبا على نحو غير ملحوظ ولكن بقوة. ولذا فمن الممكن وصف الخانجى بأنه رجل عالم لديه إحساس

جيد بالتكيف مع الواقع الراهن. لقد كان يستخدم فى دروس الوعظ الأسلوب الأكثر ملائمة للعرض من أجل التأثير الأكثر مباشرة وأشد قوة على المستمعين. وكان يستخدم أساليب أخرى فى الكتب المدرسية التى سيتم الحديث عنها بالتفصيل فيما بعد، وفى المؤلفات البحثية كان على وعى بأفضلية الإتقان البحثى والاعتماد على المصادر الأصلية وتسجيل الحقائق، الأمر الذى يتناقض تمام التناقض - بالمعنى المنهجى - مع السرد الوعظى المطمئن ولكن الواقعى. وحينما تقرأ فى الوقت الحاضر دروس الوعظ الخاصة بالخانجى فيمكن أن يثير ضيقك، فى بعض الأحيان، مثل هذا الشغف بالتدليل ببراهين قائمة على أساطير غامضة، وستشعر أيضا بالأسف بسبب الدقة الصارمة للغاية والتسجيل البارد للحقائق فى مؤلفاته البحثية. وبناء عليه سنجد اتجاهين منهجيين متضادين تمام التضاد، ولكنهما - تقريبا - فى تناسق مع الموضوع المتعلق بهما - وعلى وجه الخصوص مع عصرهما الذى يتطوران فيه. وأرى أن هذه فضيلة للخانجى، وأنها مهارة لأن يكيف بنجاح الأساليب المنهجية لأشكال الظهور العلنى الذى كان هدفه النهائى على الدوام التنوير. فحينما يخاطب ما يسمى بالطبقات العريضة، على سبيل المثال، يلجأ إلى درس الوعظ الحافل بالأقوال الحية وبالحكايات التوضيحية وبانفعال عام مناسب للاتصال الشفاهى المباشر مع المتلقين، ولكن عندما يعرض - على سبيل المثال - ترجمة قرة بك للقرآن - وهو أمر موقوف أكثر على المتخصصين - فإن الخانجى غاية فى التخصص ومحدد تماما وصارم علميا بغض النظر عن أن الأمر يتعلق بمرجعية على رضا قرة بك.

ويبدو أن القصد البين للخانجى من أجل التدليل الصلب والثابت بالبراهين هو الأشد قوة فى مؤلفاته العديدة فى مجال الشريعة الإسلامية التى من الجلى أنه كان على معرفة جيدة للغاية بها (فقد درس الشريعة الإسلامية بجامعة الأزهر بالقاهرة) والتى كان يشعر من جرائها بيقين هائل، بحيث إنه دخل فى جدال علنى مع رئيس العلماء ف.سباهيتش بسبب "تفسير المسائل الشريعية الفقهية عندنا "بالبوسنة والهرسك. وكان الخانجى عند تفسيره قواعد الشريعة الإسلامية محافظا؛ بمعنى أنه كان يدافع دون تزعزع عن وجهة النظر القائلة بأن أى تعديل وتحديث لقواعد الشريعة

الإسلامية غير ممكن فى المواضع التى يكون فيها القرآن الكريم والحديث النبوى الشريف محددين. وفى الواقع ففى عصره العصيب تراجع تطبيق الشريعة الإسلامية فى البوسنة والهرسك الأمر الذى كان الخانجى يكابده فى أسى. فقد ظهر أيضا الاضطراب بين أفراد جماعة البشانقة، وهو ما جرى الحديث عنه آنفا، فى التخلى عن القيم التقليدية، وفى تقبل بعض القيم الجديدة والسمات الحضارية، فظهرت المشكلة القانونية للزيجات المختلطة والربا وسفور المرأة ومنح الأسماء للأولاد وما شابه ذلك. وعلى أساس الاطلاع على كل مؤلفات الخانجى يمكننى أن استنبط استنتاجا عاما عن هذه المسائل - لقد اتخذ الخانجى هنا موقفا تقليديا صلبا، ولكن هذه التقليدية أيضا فى التحليل اللازم يتضح أنها ملتزمة وعصرية، مهما كان لهذا - لأول وهلة - رنين متناقض.

ذلك أن صرامة الخانجى فى الشريعة الفقهية الإسلامية تظهر فى تلك الجوانب من تطبيق الشريعة الفقهية الإسلامية التى يتم إجراء أقوى ضغط عليها من أجل التغيير، حيث التغيرات قد بدأت فى الواقع؛ فكثر عقد الزيجات المختلطة وتمشيا مع ذلك أخذ المسلمون "يخفون" أولادهم بأسماء غير إسلامية، وبدأت المسلمات فى السفور وجرى التخلى عن الأزياء التقليدية وتم إلغاء محاكم الإفتاء والشريعة... إلخ. وأعاد تشدد الخانجى المتعلق بالشريعة الفقهية الإسلامية فى هذا المجال - وهو ما تمت الكتابة عنه فى عديد من الأبحاث وببراهين قانونية رائعة - كل شىء إلى المنابع وإلى الالتزام بالتقاليد. ويمقدور القارئ غير المدقق بدرجة كافية أن يوجه إليه لوما جادا؛ لأنه يقوم بتقديره على أنه عالم رجعى يعترض على زمانه ويوظف كل مرجعيته فى الإيقاف العبثى "للتقدم". إلا أن الخانجى، وفقا لاعتقادى، كان يلجأ إلى مرجعية مصدر الإسلام وإلى مرجعية القيم التقليدية بوجه عام بالذات من أجل الحداثة التى - وهذا متناقض فى الظاهر - كانت تعلو فوق البشانقة كالخطر. وبعبارة أدق، فقد كان الخانجى رجلا فطنا على نحو كاف بحيث كان يعرف أن جوهر المشكلة لا يتمثل فيما إذا كان المسلم سيضع على رأسه الطربوش أو القبعة أم سيكون عارى الرأس، بل الجوهر يتمثل فى العدوان الشامل لمنظومة مختلفة للقيم خاصة بحضارة أخرى لا تقيم مع المنظومة

الموجودة للقيم علاقة تسامح، أو حتى علاقة تنافس فى مجال القيم، بل تتخذ موقفا عدوانيا غير متسامح تجاه القيم الإسلامية والبشناقية التقليدية. وكان الخانجى يرى، بالطبع، فى التراجع العام لهذه القيم البشناقية والقواعد الإسلامية خطرا محتوما يسمى ضياع الهوية. إن الخانجى الذى كان يعارض الزيجات المختلطة، على سبيل المثال، كان على علم بأن الشريعة الإسلامية تسمح بزواج المسلم من غير المسلمة (الكتابية - توضيح المترجم)، ولكنه كان يعرف أيضا أن هذه الإجازة فى الظروف التاريخية الراهنة وفى بيئته تولد آثارا غير مألوفة تتناقض مع المقاصد الأساسية. إن مثل هذه الألوان من "الانفتاح" و"التقدم" تمضى بانتظام على نحو يعرض المسلمين للضرر.

وكان الخانجى عند تفسير المسائل المتعلقة بالشريعة الفقهية الإسلامية على وجه العموم - يعارض معارضة شديدة تعديلها، وهو أمر تمكن من الظهور داخل نفس رئاسة المشيخة الإسلامية باعتباره اتجاهاً لأن يتم فى الشريعة الفصل بين المسائل الجوهرية وغير الجوهرية ولأن تتم مناقشة هذه المسائل الثانية مناقشة قانونية، أى تعديلها. وقد اعتبر الخانجى هذا تحطيما لذات أسس الشريعة الإسلامية كلها.

وبإيجاز، فلم يكن الخانجى يدافع عن التقليدية بواسطة مرجعية المصادر الأساسية للإسلام وقيم التقاليد، بل كان يدافع عن الهوية المهددة على نحو خطير وعن التطبيق الإسلامى. وتمسكه المزعوم بالتقاليد فى هذا المجال هو فى الواقع تدعيم للقيم التقليدية بهدف أن تتم بنجاح "مقاومة الحداثة السلبية"، ومقاومة العصر الذى تحت قناع الحداثة أو التقدم يدمر على المدى الطويل وبشكل منظم هوية شعب تعرض بالفعل للخطر عديدا من المرات، وذلك فى المقام الأول عن طريق أن ثقافته بأسرها ظلت مدونة باللغات الشرقية التى أصبحت مجهولة بالنسبة له ويتم بإصرار توضيح أنها غير بشناقية و "تابعة لحضارة أجنبية"، ولذا فقد تمت تهيئة المكان من أجل تغلغل "الحداثة" التى تتماثل مع عدم التسامح تجاه القيم التقليدية والإسلامية. ومن الخطأ تماما النظر إلى الحاج - تحت عمامة الخانجى - بمدلولات سلبية، فى المقام الأول على أنه شخص متمسك بالتقاليد متصلب الرأى. وعلى العكس، لقد كانت هذه العمامة تغطى رأس عالم

مبجل، رأسًا كانت تعرف الماضى معرفة ممتازة وتفهم المعاصرة وتبحث عن الروابط بينهما من أجل المستقبل الذى تنبأ الخانجى بمساراته السلبية - وهذا معروف فى الوقت الحاضر - عن طريق مؤلفاته والتزامه الشامل بشكل عجيب. وحقيقة عدم نجاحه فى تدارك الكثير من الأمور على نحو أكبر تبرز - من المسافة الراهنة - هذا التوقع والتثبت الشديد للعالم الخانجى فى زمنه الذى كان يناضل فيه بجسارة كبيرة من أجل مستقبل الإنسانية. ولذا فأنا أميل إلى الاعتقاد بأنه لم يتم تقييم مؤلفات الخانجى وإجمالى نشاطه التنويرى المؤثر تقييما مناسبا لأهميتها الحقيقية. وبعبارة أدق، فالخانجى معروف لدائرة ضيقة من المتخصصين، أو لجزء من علماء الدين الحاليين فى دائرة الجماعة الإسلامية، حيث تم بالفعل إبراز أهميته، ولكن لم يتم توضيحها بدرجة كافية ولذلك تترك انطباعا بالتعسف. وبناء عليه فمازالت للخانجى استحقاقات؛ فمن ناحية لابد من إخراجه من المكاتب الأكاديمية الضيقة إلى التقدير على أوسع نطاق، ولابد - من ناحية أخرى - أن يتم توضيح قيمته بترابط منطقى - بدون تفخيم (بلا أساس) وبدون توقعات كبيرة للغاية من جانب من أبحاثه، ولكن مع التقدير الواجب لعصره الذى كان يقوم فيه بنشاط تنويرى قلما يوجد لدى أى من العلماء، وهو دون شك على وعى باللحظة التاريخية لمهمته وأهميتها.

ويتجلى هذا الوعى التنويرى الرفيع - أكثر بكثير مما هو فى مجال الفقه، أى فى تفسير قواعد الشريعة الفقهية الإسلامية - فى أبحاث الخانجى عن التراث الثقافى البشناقى المدون باللغات الشرقية، الأمر الذى يثرى مرة أخرى وبأسلوب مقنع على نحو خاص هذه الصورة القلمية للخانجى بحسبانه معلما فريدا قام عن طريق كشفه وتقييمه وتوضيحه للماضى بالتأثير على حاضره الشخصى وعلى المستقبل. وتبرز أهمية هذا اللون من نشاط الخانجى فى سياق العرض السابق عن بتر الجذور البشناقية فى تاريخ الثقافة، وحبس تقاليد ثرية للغاية فى اللغات، أى عن خلق فجوة استمرارية ثقافية تاريخية خطيرة ومحاولة التحريف الكامل لمجموعة بأسرها من الأعمال. ولذلك لا ينبغى أن يثير الدهشة سبب العدد الكبير للغاية من الأبحاث عن التراث الأدبى فى مؤلفات الكاتب الذى جرى فى أحوال كثيرة صياغة حكم عنه باعتباره خبيرا من علماء

الدين لا يختص إلا بالمسائل الدينية. لقد كان الخانجى يعرف، بثقة المعلم الهام للغاية، أن التقدير العلمى للتراث الأدبى وللتراث الثقافى بوجه عام للبشانقة المدون باللغات الشرقية جدير بالثقة على الإطلاق، وربما هو الدليل الأكبر قيمة ضد جميع محاولات تدمير الهوية التاريخية، أى أن يقدم عن طريق هذا إلى البشانقة قاعدة دنيوية ضرورية ومأمونة وتأكيدا تاريخيا للهوية القومية. وبالمقارنة مع هذه المؤلفات للخانجى وأهميتها التاريخية، فيتبين أن بعض أعماله الأخرى (مثل دروس الوعظ) غير هامة تقريبا، على الرغم من أنه لا يمكن إنكار وظيفتها التنويرية المتميزة. وهذا سبب كاف لأن يتم تكريس اهتمام خاص إلى بحث الخانجى للتراث البشناقى المدون باللغات الشرقية.

وفى العالم الإسلامى التقليدى لا يمكن دراسة أى علم إنسانى بدون التطرق إلى فقه اللغة وإلى تعرف البلاغة والبديع وجزئيا علم الشعر أيضا، وعلى وجه الخصوص لا يمكن بدون ذلك دراسة ما يسمى بعلوم الدين نظرا للتراكمات الأدبية الثرية للقرآن الكريم وللأحاديث النبوية الشريفة. وهكذا، فإن الخانجى باعتبار كونه طالبا بجامعة الأزهر العريقة بالقاهرة (مشيدة فى عام ٩٧٢م) تعرف هذه العلوم الأدبية الأساسية، رغم أن الشريعة الإسلامية كانت هى مادة دراسته الرئيسية.

ونشر هذا الطالب الشاب، وهو لا يزال تقريبا فى زمن الصبا (فقد كان يبلغ بالكاد الرابعة والعشرين من عمره)، كتابا باللغة العربية (فى عام ١٩٣٠م) بالقاهرة بعنوان: "الجوهر الأسنى فى تراجم علماء وشعراء بوسنة". وتأهل الخانجى بالضبط بهذا الكتاب، المشتمل على حوالى ١٤٠ صفحة، للدخول فى بعض الموسوعات العالمية، ولكن الأهم بكثير أنه بهذا الكتاب أدخل، من أوسع الأبواب، الأدب البشناقى المدون باللغات الشرقية إلى مجال أوسع للاهتمام، أى إلى المؤلفات التى لا غنى عنها للعلماء المشاهير كارل بروك وفؤاد سيزجين وفرانس بابنجر وغيرهم. وبفضل حقيقة أن اللغة العربية – لغة عالمية، فإن المبدعين البشانقة الذين قدمهم الخانجى عن طريق موجزات من ترجمة الحياة وقائمة الكتب من منطقة الإغفال دخلوا إلى رواق الأدب العالمى؛ فقد قدم الشاب الخانجى بلغة عربية أدبية سليمة – بعنوان استعارى، باعتباره موضوعًا،

وبالذات بإحساس بالمعايير الأدبية للتقاليد التى أدخلها إلى العالم الكبير من التاريخ البشناقى – قدم كتاب "الجوهر الأسنى "المؤلف من مجموعة من "البلورات "من المبدعين البشانقة الرائعين الذين أبدعوا باللغات الشرقية.

وقبله بعشرين عاما قام بعمل شيء مماثل باش أجيتش فحسب الذى نقل التراث الأدبى البشناقى إلى العالم عن طريق اللغة الألمانية.

وإنها لمضاعفة أهمية هذا الكتاب للخانجي.

أولا وقبل كل شيء، لقد قام الخانجي فى حينه، ولو فى صيغة موجزة من سيرة الحياة وقائمة الكتب، بلفت انتباه الرأى العام العلمى العالمى إلى وجود أدب كامل، بل ووجود تقاليد أدبية ثرية، يتهدده الإقصاء الكامل، إلى ظلمة التاريخ. وينبغى على الدوام الأخذ فى الاعتبار أن باش آجيتش والخانجي، عن طريق اللغتين الألمانية والعربية، هما أول من أثارا اهتمام علماء الفيلولوجيا فى العالم من أجل بحث التراث المدون باللغات الشرقية، ومن ثم فهما فى هذا الصدد مؤسسا الدراسات الشرقية عندنا فى البوسنة والهرسك، التى تبحث بحثا منظما وبواسطة المنهج العلمى فى دراسة التراث المسجل باللغات الشرقية. وحينما تقرأ اليوم كتاب "الجوهر الأسنى..... "من الممكن أن يتملكك إحساس بالضيق بسبب جفاف أسلوب ترجمة الحياة وقائمة الكتب الذى تم به إعداد الكتاب وقصره على مجرد تسجيل الحقائق، وكذلك بسبب الإيراد المتفاوت للفقرات الأدبية التى تتلهف إلى قرائن أكثر تفصيلا وإلى تقييم؛ لأنه منذ عام ١٩٣٠ وحتى الوقت الحاضر تقدم البحث فى التراث المكتوب باللغات الشرقية تقدما لا بأس به فى كشف المادة وتصنيفها ومعالجاتها المنهجية. إلا أن مثل هذا الإحساس المحتمل لدى القارئ غير منصف وغير دقيق على صعيد تاريخ الأدب؛ لأنه عند قراءة هذا المؤلف للخانجي من اللازم الأخذ فى الاعتبار على الأقل الأمور التالية.

أولا، قبل باش آجيتش والخانجي لم يكن هناك موقف علمى ومنظم تجاه التراث البشناقى المسجل باللغات الشرقية، ولم يكن هناك وعى موضح علانية عن أهميته.

ثانيا، فى مثل هذا الموقف من الإغفال العام للتقاليد المديدة والثرية قام باش أجيتش والخانجى بتقديم عدة مئات من المؤلفين، مع الإشارة إلى أن أبحاثهما ذات طابع وأمد ريادى، وإلى أنه بالتأكيد لم يتم بعد التحقق من عدد كبير من الكتاب والمؤلفات.

ثالثا، إنه فى غاية الفعالية بالذات التناول القائم على الفلسفة الوضعية للتراث المدون باللغات الشرقية والمقتصر على تقديم سيرة الحياة وقائمة الكتب للمؤلفين، وذلك لأنه عن طريق صرامة تسجيل الحقائق يتم نبذ كل شك فى وجود تراث ثرى مدون باللغات الشرقية. وكان لازما منهج الخانجى فى اللحظة التاريخية المحددة.

رابعا، لم تكن هناك مؤسسة منشغلة ببحث التراث المكتوب باللغات الشرقية فى زمن الخانجى، وكذلك فى عصر باش أجيتش، وبناء عليه فلم تكن هناك خبرات منهجية هامة فى بحث هذا التراث. وبالمعنى الحرفى - فقد حل كل من باش أجيتش والخانجى محل عمل مؤسسات كاملة وقاما بواسطة عملهما - من غير أى شك - بالتهيئة لإنشاء مثل هذه المؤسسات بالدرجة وبالأسلوب الذى يمكن به لمؤلفات اثنين من الشخصيات الجديرة بالاحترام أن تشير إلى حجم وأهمية التقاليد، وبالتالى إلى ضرورة بحثها المنظم.

خامسا، حث كتاب الخانجى فى شبابه (وكذلك رسالة الدكتوراه لباش أجيتش فى عام ١٩١٠م) على الاهتمام العلمى بالتراث البشناقى المكتوب باللغات الشرقية، وجرى هذا من الراجح فى أهم دائرتين: فى الدائرة الشرقية الإسلامية (باللغة العربية) وفى الدائرة الغربية الاستشراقية (باللغة الألمانية)، فى المقام الأول فى أطر المدرسة الفيلولوجية الألمانية التى وصلت إلى مرحلة البلوغ منذ أمد بعيد.

وبناء عليه، فليس سليما الحكم على كتاب الخانجى "الجوهر الأسنى..." من المستوى الحالى لبحث التراث وبالخبرات المنهجية الراهنة - التى من حيث المبدأ مازالت ذات طبيعة فيلولوجية - ولا من منظور الدراسات المعاصرة عن بعض الكتاب أو عن بعض المشروعات المركبة من التراث التى تيسرت بناء على مستوى معين من الوضوح قام فيه بالذات الخانجى شخصيا بمساهمة هامة للغاية.

وتتمثل أهمية هذا الكتاب للخانجى، وكذلك أيضا مؤلفاته الأخرى المخصصة للتراث، فى أنه استهل – وهذا يستنتج على نحو جلى من كل ما تم ذكره – بقوة وفى اللحظة المناسبة – إحدى العمليات التى لم يكن بمقدورهم – على الأرجح – ولا التنبؤ بآمادها فى ذلك الحين. ويكفى تماما هذا الفضل – البدء فى عملية هامة – من أجل منح تقديرات رفيعة إلى العمل الريادى للخانجى. وعلى أية حال فالقراء الذين لا يعرفون اللغة العربية لم يتمكنوا حتى الآن من معرفة هذا العمل التاريخى الأدبى السابق للخانجى الذى يرجع إليه تقريبا جميع الباحثين فى التراث البشناقى المدون باللغات الشرقية، بينما يوجد أيضا أولئك الذين، دون اطلاع غير كاف، يطابقون تمام المطابقة بين كتاب "الجوهر الأسنى..." وبين كتاب الخانجى الصادر فى عام ١٩٣٣م. والمنشور تحت عنوان: "النشاط الأدبى لمسلمى البوسنة والهرسك"، مع اعتبارهم أن هذا الكتاب الثانى هو فحسب ترجمة للكتاب الأول.

وقد وارب بالكاد الخانجى بمؤلفاته فى مجال تاريخ الأدب باب التراث المدون باللغات الشرقية، ولم يفلح فى سبر غور كل برزخ التراث وفى إقامة نظام للقيم له... إلخ. ومن الراجح أنه كان أيضا على وعى بأنه فى غضون حياة الإنسان ليس بالإمكان الوصول إلى أقصى أنحاء التراث، فقام بجهد جهيد فى تقديم عدة عشرات من الأدباء والعلماء بصيغة موجز لترجمة الحياة وقائمة الأعمال المؤلفة. ولكن لا شك فى أنه خلال حياته القصيرة للغاية، فى معرض بحثه فى مجموعة من العلوم، وارب أهم الأبواب الذى سيهرول إليه المتحمسون الآخرون. ويبدو أنه لم يكن هناك بالنسبة للبشانقة – فى العصر والظروف الجارى الحديث عنهما هنا طوال الوقت – ولا أى مجال هام لم يكن يتحرك فيه بثقة الخانجى، الخبير الممتاز باللغتين العربية والتركية. وبدأت العملية دون توقف وهى تكتسب بالتدريج السرعة والانتشار وتشكل سجايا جديدة تمامًا ستلهم، فيما بعد بفترة مديدة، مزيداً من الثقة القومية بالنفس والوعى الذاتى الثقافى والكرامة؛ أى ستمحو عدم الأمان المفجع فى التجمع الجديد للقوى السياسية على مشارف عصر جديد وعند مدخل بيئة حضارية مختلفة. وبالنظر من وجهة النظر هذه، يبدو أنه غير

قابل للشك أن الجزء الأشد أهمية من مؤلفات الخانجي هو ذلك الجزء الذى يتعلق بتاريخ الأدب وبتاريخ البشانقة على وجه العموم: "ونتائج" هذه الأبحاث أكثر ديمومة وأبعد أمدا وأشد إقناعا من، مثلا، الدعة والإيحائية السردية لدروس الوعظ.

وهذا الجانب من عمل الخانجي يتحدى مرة أخرى – والآن بشكل مقنع على نحو خاص – المساعى قصيرة النظر ذات المقاصد الخبيثة لتقديم الخانجي على أنه متمسك متصلب بالتقاليد. إن بحث التراث المكتوب باللغات الشرقية وتاريخ البشانقة على وجه العموم هو الإدراج الأكثر فعالية للماضى فى الحاضر، والتوجيه التقدمى لهذا الأمر الثانى عن طريق النتائج الممتازة للأمر الأول. لقد كان بإمكانهم أن يصفوه بهذا الشكل أولئك المعاصرون الذين ساووا تماما بين التقدم وبين جميع مطالب إضفاء الطابع الأوروبى الذى كان يتضمن، على وجه الخصوص، إبادة التقاليد من البيئة الثقافية الشرقية الإسلامية. وفى الحقيقة، فإنه يمكن توضيح الانطباع العام عن مؤلفات الخانجي بأنه نوع خاص من الاجتهاد لأجل "عقد تصالح" على صعيد التقييم ومن أجل إكمال الدائرتين الحضاريتين اللتين يتعلق الأمر بهما. لقد ظل الخانجي طوال حياته على اتصال مكثف نسبيا مع العالم (العربى) الإسلامى، وعلى وجه الخصوص مع القاهرة، ولكنه كان يدرك على نحو ممتاز كل الضرورات الاجتماعية والثقافية الناجمة عن حقيقة أنه يعيش على حواف دائرتين، دائرة منهما تبطئ فى الاختزال، والدائرة الثانية تمتد على نحو أسرع، مع وجود خطر بأن توارى هذه الدائرة الثانية، الأوروبية أو الغربية، بشكل حاسم بواسطة تراكماتها، توارى كل قيم الدائرة الأولى التى تم صقلها بعناية لقرون. ونما الوعى التنويرى للخانجي بالذات من الحقائق التاريخية عن هذا الخط الفاصل التاريخى والثقافى. وتتناسب حيوية وبعد نظر هذا الوعى مع درامية "وضع الحد الفاصل "والإحساس بضرورة أن تسيطر هذه الدرامية. وقد قام على نحو جوهرى هذا التعرض التاريخى على الحد الفاصل بخلق مؤلفات الخانجي – بحجمها وتوجهها المنهجى وبمنظومتها للقيم على حد سواء. وبعبارة أخرى، فلم يكن هذا العصر – على وجه العموم – قد هيأ بعد الظروف من أجل الدراسة المتعمقة، من أجل أكبر الجهود العلمية، ولكنه – بالضبط بهذا الشكل الذى كان عليه –

كان عصرا يتحتم العمل فيه بأسلوب تنويرى فظهر كأنه حتمية تاريخية (أو هبة من الله) معلم فريد يمتلك عقل وطبيعة محمد الخانجى. وتسبق حقبة التنوير عصر الدراسة المستقرة والمؤلفات العلمية الضخمة. ويعد الخانجى فى هذا المعنى رجلا جديرا بالتقدير فى زمنه ورائدا لعلم الدراسات الشرقية عندنا بالبوسنة والهرسك.

وتتحدث بإقناع مقدمة الخانجى لكتاب سابق آخر مخصص للتراث - وهو كتابه "النشاط الأدبى لمسلمى البوسنة والهرسك" (سرايفو فى عام ١٩٣٣) - عن درامية جهود المركزية الأوروبية لأن تحرم الجماعة القومية البشناقية من تراثها عن طريق إقصاء الإبداعات المدونة باللغات الشرقية لعديد من القرون، أى عن وعى الخانجى بأهمية تدعيم هذا التراث. وفى معرض سخريته من تفاخر العالم الحديث بأنه يعيش فى القرن العشرين وبأنه، "كما يقال"، يعيش فى تسامح دينى، كتب الخانجى أن الدين لا ينبغى أن يشكل أية عراقيل لو أن مؤلفات الأدباء المسلمين أيضا تعتبر جزءا من أدبنا (البوسنى - ملاحظة الكاتب). وكما تؤخذ إلى حد ما فى الاعتبار فى أدبنا المؤلفات المتعلقة بالديانة المسيحية، فهكذا ينبغى أيضا أن تؤخذ فى الاعتبار المؤلفات المرتبطة بالدين الإسلامى باللغتين العربية والتركية أو بأية لغة أخرى". (المؤلف المذكور ص٣)

ومن الممكن بالكاد حينذاك تصور تشخيص أكثر دقة للتشدد المركزى الأوروبى، من ناحية، وتعبير عن الوعى بضرورة بحث الأدب البشناقى المكتوب باللغات الشرقية، من ناحية أخرى. وفى الوقت نفسه، فهذه الفقرة المقتضبة من الآراء المتحررة للخانجى تشهد بتفوقه المنهجى؛ لأنه يمنح القوة لشىء جوهرى أغفله المعاصرون له بعد أن أعجزهم عدم التسامح الدينى. فالدراسة الهادفة لتاريخ الأدب ترفض الانغلاق فى أطر دينية أو قومية؛ لأن الأدب فى خطه الرأسى التاريخى، وعلى وجه الخصوص فى التقييم على صعيد تاريخ الأدب، يجرى نشره باعتباره نظاماً للقيم العالمية التى بحسبانها قيما - تعد فوق قومية وغير دينية، حتى ولو كانت الموتيفات القومية والدينية قد اشتركت فى تكوينها. ويشدد الخانجى فى هذه الفقرة الموجزة على مفهوم "الأدب البوسنى" الذى تشكله مجموعة من المؤلفات باللغتين اللاتينية والإيطالية وباللغات الشرقية، الأدب الأعجمى(١) - بوجه عام، إنه يناصر التناول التاريخى الأدبى الصحيح الذى يستبعد المعايير غير الجوهرية.

ولم يكن بالإمكان توقع أكثر من ذلك من الخانجي. وبالنسبة لعصره فهذا مدى ممتاز.

واستخدم الخانجي في تناوله للتراث الأدبي المدون باللغات الشرقية - لونا من النهج الفيلولوجي الذي يتحتم تقديمه ولو في أشد الخطوط إيجازا، وأضع في اعتباري في هذا المضمار كتابيه الأساسيين في هذا المجال: "الجوهر الأسنى..." و "النشاط الأدبي لمسلمي البوسنة والهرسك".

ذلك أنه يتم وصف كتابي الخانجي عن التراث الأدبي بأنهما فيلولوجيان بمعنى أنهما يتخذان باعتبارهما واجبًا أساسيًا لهما، وفي أغلب الأحيان بحسبانه الواجب الوحيد، توضيح مؤلفين مجهولين حتى ذلك الحين ومؤلفات مدونة باللغات الشرقية (العربية والتركية والفارسية) وتحديد اسم المؤلف، أي أصل العمل، ومن ثم - إذا لزم الأمر - تنقية المادة من الأخطاء التي نقلها - عن غير عمد - الباحثون السابقون. وعلاوة على ذلك فإن الخانجي يورد في بعض الأحيان فقرات قصيرة أو طويلة مقتبسة من هذه المؤلفات. وبقول بالغ الدقة، فإن الخانجي يقتصر على تقديم ترجمات الحياة وقوائم الكتب، ويذكر في شكل صورة سريعة بين الفينة والفينة ظروف الحقب التي نشأت فيها المؤلفات ومستوى تعليم الكاتب وما شابه ذلك. وبهذا الشكل، فإن مؤلفاته في مجال تاريخ الأدب تمثل موسوعات متميزة. وتسجيل الحقائق مؤثر وكاف بذاته، إنه الهدف المطروح، وبناء عليه فيمكننا التحدث عن بحث الخانجي لتاريخ الأدب بحسبانه تناولا فيلولوجيا منهجيا - على نحو مشروط نظرا لأن التفسير الفيلولوجي في هذه الحالة ليس كافيا، أي إن فيلولوجيا النص ليست مستوفاة. وبعبارة أصح فهذا الأسلوب الفيلولوجي غير المتطور يتوقف هناك حيث ينبغي - بعد القيام بالواجبات الفيلولوجية الهامة (اكتشاف العمل وإثبات عمره وأصله وإعادة صياغة سيرة حياة الكاتب.... إلخ) - أن يتصدى لتحليل البيئة الأدبية الثقافية التي نشأ فيها الكتاب، وللتحقق من الأعمال المناظرة ولبحث التأثيرات المحتملة.

وبناء عليه، فإن عمل الخانجي المخصص للتراث المدون باللغات الشرقية له طبيعة بحثية أكثر من كونه ذا طبيعة علمية، ولكن يتحتم القول بالإضافة إلى هذا كيف أن كتابه هذا له أهمية غير عادية على الرغم من أنه لم ينجح فى "تحليل" القيمة الأدبية للتراث، بل أعلن فحسب أن التراث قيمة ستقوم الأجيال اللاحقة بتوضيحها. وفيما يتعلق بالموقف التقييمى المعلل تجاه التراث المكتوب باللغات الشرقية فقد تخلف الخانجي، للأسف، عن صافت بك باش أجيتش؛ لأنه لم يكن يمتلك موهبته الأدبية ووعيه النقدى، غير أنه أضاف إضافة كبيرة إلى حجم أبحاث باش أجيتش بالذات فى مجال تسجيل الحقائق، أى اكتشاف مادة تسجيلية جديدة. وعلى أية حال فقد ظل المنهج الفيلولوجى للخانجي - بقيوده الموصوفة منذ قليل - عصريا لعقود بعده، بالدرجة التى كان فيها من الضرورى إعداد قائمة مفصلة بالتراث، وقد استنفذ إعدادها تماما عدة أجيال من الباحثين قليلى العدد بشكل غير متناسب. وحتى الكتاب الذى لا غنى عنه لحازم شعبانوفيتش "أدب مسلمى البوسنة والهرسك باللغات الشرقية "فى عام ١٩٧٣م. لا يختلف على الإطلاق منهجيا عن المؤلفات الأولى للخانجي المخصصة للأدب المكتوب باللغات الشرقية. ويستخدم إلى حد ما حتى فى الوقت الحالى باحثونا فى البوسنة والهرسك للتراث المسجل باللغات الشرقية الأسلوب المنهجى للخانجي؛ لأنه يظهر باعتباره ضرورة نظرا إلى مدى تحقيق المادة (وهى ما تبينه بوضوح حقيقة أننا مازلنا ننشر قوائم المخطوطات المكتوبة باللغات الشرقية)، على الرغم من أنه يتم التفوق على هذا النهج - على نحو طبيعى وفى نفس الوقت - عن طريق الأعمال المركبة الثمينة التى ساهمت الأعمال البحثية للخانجي مساهمة هامة فى التهيئة لها.

ويستحق اهتماما خاصا فى هذه المؤلفات أحد مواقف تدعيم الخانجي للتراث المدون باللغات الشرقية، وهو يعد فى الحين ذاته علامة مرشدة هامة للأجيال اللاحقة.

ذلك أنه خلال حياته - التى تشبه طرفة العين نظرا لأنها كانت قصيرة جدا حقا بالنسبة للمتطلبات الهائلة للغاية للعصر الحديث المضطرب - كان الخانجي يعتنى بالترجمة الأدبية من اللغتين العربية والتركية وهو - بالطبع - ينتقى أهم المبدعين البشانقة بهاتين اللغتين، وبقيت فى تركته ترجمات غير منشورة لبعض المؤلفات من الأدب العربى.

وعلى وجه التعميم، فإن ترجمات الخانجي جيدة للغاية، لا فحسب بمعنى أنه موثوق بها بسبب إجادة المترجم الممتازة للغات النصوص الأصلية؛ بل لأن المترجم أيضا ينقلها إلى لغة بوسنية رشيقة سلسلة، غير مثقلة بالتراكيب النحوية الموجودة فى الأصول، ولأنه لا يقيم فحسب بينه وبين تلك النصوص الأصلية علاقة مترجم، بل أيضا علاقة شخص متبحر فى العلم يشعر بين الفينة والفينة بضرورة تدوين تفسيرات غاية فى الإفادة والثقة بها. وفى هذا المضمار، فحتى فى الوقت الحاضر تترك لدى المطلعين انطباعا قويا ترجمة الخانجي لكتابى الأقحصارى "نظام العلماء إلى خاتم الأنبياء" و "روضات الجنات فى أصول الاعتقادات"، وعلى الأخص شروحه المصاحبة للترجمة التى تمثل دراسات صغيرة حقيقية. وفى الواقع، ينبغى القول بأن ترجمات الخانجي لأبيات الشعر ليست مثالية؛ لأنه فى كثير من الأحيان يقوم بترجمة أبيات الشعر بصيغتها الأصلية الرائعة إلى كتابات نثرية، إلا أن - إذا كانت هذه يمكن أن تكون تعزية - عددا كبيرا من المستشرقين العالميين قدم أيضا بعد الخانجي بفترة طويلة مثل هذه الترجمات النثرية الفيلولوجية. وهذا هو الجانب الأكثر فظاظة للمنهج الفيلولوجي.

وترجمات الخانجي - وكذلك ترجمات باش آجيتش - على الرغم من أنه توجد بينهما اختلافات نوعية كبيرة - تمثل موقفه المتميز تجاه التراث، الذى وسمته منذ قليل بأنه علاقة مرشدة للأجيال اللاحقة؛ ذلك أن الترجمة الأدبية للخانجي تغير الانطباع العام عن تناوله للتراث الذى على أساس العرض الحالى يمكن تقديره حصريا بأنه تسجيل للحقائق. مجرد تقديم لترجمة الحياة ولقائمة الكتب لبعض المؤلفين والإعلان البدهى بأن لهذا الجزء من التقاليد قيمة. غير أن هذا الرائد وجه اهتماما متميزا أيضا إلى الترجمة التى يمكن أن نعتبرها أفضل تمثيل للإبداعات باللغات الشرقية والإعداد الأكثر ملائمة للتحديد التقييمى لمكانة التقاليد. وهو بذلك أعطى توجيها مباشرا إلى أصحاب التراث بشأن الأسلوب الأفضل لتدعيم تراثهم. وتصور تصويرا قويا فعالية مثل هذا الموقف تجاه التراث الوضع السائد خلال عملية البحث اللاحقة فى التراث المكتوب باللغات الشرقية حتى الوقت الحاضر.

وكان العدد الأكبر من الباحثين فى التراث يقتبس "الاكتشافات "الوضعية لباش آجيتش وللخانجي، ويقوم بتحويرها من كتاب إلى كتاب وبإثرائها فحسب قليلا على نحو له علاقة بالفلسفة الوضعية. وهكذا تزايدات المراجع عن الحقائق "الأدبية فى التاريخ، إلا أن الأدب نفسه المدون باللغات الشرقية ظل فى معظمه مجهولا، وليس بالإمكان التحديد الدقيق لقيمته الجمالية بسبب الغزارة النسبية للمادة المرتبطة بتسجيل الحقائق. ووفقا لاعتقادى، فالأهم فى الوقت الحالى هو الإقدام فى النهاية على الترجمة المنظمة الغزيرة للتراث المكتوب باللغات الشرقية لكى يصبح هذا الأدب جليا على الصعيد الجمالي، ومن ثم على أساس هذا الفيض فى الترجمة يمكن الشروع فى إعداد التاريخ الحقيقى للأدب الذى مازال، للأسف، فى غير متناول أيدينا. ولو أنها حاكت النموذج الخاص بهما لكان لدينا اليوم بالتأكيد الكثير جدا من المؤلفات المترجمة، ولكان أيضا فهمنا للتراث على درجة أكبر من الجودة بشكل لا بأس به. وبناء عليه، فيبقى باش آجيتش والخانجي - عن صواب - قدوة فى كثير من النواحي.

ثم إن الخانجي كان يتابع بمثابرة الأحداث الجارية فى مجال الثقافة فى عصره (فى العالم العربى وفى مملكة يوغسلافيا)، ولذا يوجد بقائمة مؤلفاته عدد كبير من العروض ومقالات التقييم للمؤلفات الهامة. وباعتباره مثقفا يمتلك إحساسا تاميا بالمسئولية عن الإبداعات الأدبية فى عصره، فقد كان يطرح رد فعله علانية ومدعما بالبراهين تجاه كل ما يبدو له هاما - بدءا من رد فعله تجاه المقالات الواردة بصحيفة "بوليتيكا "البلغرادية عن تعميد المسلمين وانتهاء بالمقالات النقدية للغاية عن ترجمة قرا بك للقرآن الكريم، على سبيل المثال، أو انتهاء بالجدال العلنى مع سباهو رئيس المشيخة الإسلامية. وتتضح فى جميع المتون الدقة الثقافية، بالإضافة إلى الدينية، للمرجع الكبير.

وبينما أفكر فى الخانجي فى العصر المطروح وفى مؤلفاته فى ذلك العصر، يفرض نفسه حكم عنه بحسبانه الأديب البوسنى الأصيل والأخير. وأقصد فى هذا الصدد الأدب بالمعنى الشرقى الإسلامى التقليدى: الخبير المثقف للغاية فى كثير من العلوم، المتفانى فى الكتابة إلى حد فرط الإنتاج، الذى كان على وشك الوصول إلى الغاية المثلى

لأن يكون شخصا تتعدد جوانب ثقافته، ولكن يتراجع الأسلوب العلمى بكامل معناه؛ لأنه من خلال تعدد وظائف الأدب (والأديب "المدافع الأول عنها") تسيطر - رغم ذلك وعلى الدوام - المهمة التعليمية التربوية (وهذا بالفعل هو الحقل المسيطر فى علم دلالات الألفاظ للأدب). ولعل هذا ضرورى للغاية فى بعض الحقب الزمنية، وربما هذا لا مندوحة عنه بالنسبة لكبار أعلام التنوير مثلما كان محمد الخانجى.

وينبغى الأخذ فى الاعتبار أيضا - عند متابعة هذه السمة التعليمية التربوية المسيطرة فى مؤلفات الخانجى - العدد الكبير من الكتب المدرسية التى كتبها من أجل احتياجات المدارس التى كان يعمل بها لعدد من الأعوام بصفته مدرسًا فى مجالات الفقه والتفسير والحديث وعلم الكلام. ولاقت كتبه المدرسية عدة طبعات، وصدرت حتى فى أعقاب وفاة المؤلف بثلاثين عاما. وينبغى تفسير هذه الحيوية للكتب المدرسية للخانجى تفسيرا جزئيا بأنها ناتجة عن جودتها، ولكن - إحقاقا للحق - ينبغى تفسيرها على الأقل بنفس القدر على أنها ناتجة لكسل روحى معين للأشخاص الذين كانوا يعملون فى هذه المجالات دون الاكتراث كثيرا بالكتابة على الإطلاق مثلما كان يهتم بها محمد الخانجى اهتماما استثنائيا للغاية. وتشهد إعادة طبع الكتب المدرسية للخانجى لعدة عقود عقب وفاته بجودة مؤلفاته فى عصره، ولكن هذا يبين على نحو كبير أيضا الجودة المتعلقة بعصرنا الحاضر؛ لأنه دون شك، لو كان لدينا فى الوقت الراهن شخص مثل الخانجى لما جرت إعادة طباعة كتب مدرسية كان يتم العمل بها فى المدارس قبيل الحرب العالمية الثانية. ألا يدل هذا، مرة أخرى، على قيمة وعى الخانجى بالأهمية التى لا بديل عنها للقلم، وذلك خلافا لكثيرين آخرين حينذاك وفى الوقت الحالى، كانوا من أصحاب العلم، ولكن لم يكونوا من أصحاب القلم.

الهوامـــش

(١) الأدب الأعجمى فى البوسنة والهرسك هو أدب مؤلف باللغة المحلية (أى البوسنية) ومدون بالحروف العربية. لمزيد من التفاصيل انظر: جمال الدين سيد محمد، البوسنة والهرسك، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٢، ص١٩٩-٢٠٥. (توضيح المترجم)

الفصل الثامن

مؤلفات أندريتش فى مسارات أيديولوجية المركزية الأوروبية(*)

(١)

تنتمى مؤلفات أندريتش إلى ذلك النوع من الأدب الذى ينشغل عن طريق وسائل الفن فى الأيديولوجية المسيطرة المسماة فى الوقت الحاضر فى العالم بالمركزية الأوروبية، التى تتجلى أهدافها فى الجهود الناجحة إلى حد ما لأن يتم إضفاء صورة سلبية على الشرق وعلى الروحانية الشرقية، وفى المقام الأول على الجانب الروحى الشرقى الإسلامى كله، إلى الدرجة التى أصبح فيها هذا العالم وهذه الروحانية موضعا مختلقا "ومبررا" للمعاملة السيئة من جانب القوى المركزية الأوروبية القوية. إن المركزية الأوروبية تعمل فى حقل العلوم الإنسانية وفى مجالات كثيرة من الثقافة، ولكنها تعمل فى ميدان الفن أيضا. ومثال لذلك بالذات هى المؤلفات الأدبية لأندريتش التى تمت مكافأتها مضاعفة بسبب التزامها العقائدى الناجح للغاية، قبل أن يكون بسبب قيمتها الفنية؛ فقد تم تتويجها بمنحها جائزة نوبل للأدب، وتم فى نفس الحين وبشكل طبيعى إضفاء الطابع المؤسسى عليها بحسبانها مادة إلزامية للقراءة المدرسية فى عالم القيم

(*) تم نشر هذه الدراسة فى: مجلة علامات الزمن، معهد ابن سينا للبحث العلمى، سرايفو، ربيع – صيف ١٩٩٧، العدد رقم ٢، ٩٧-١٠٨.

الخاص بالمركزية الأوروبية – أى أيضا فى دول يوغسلافيا الاشتراكية سابقا – وفى هذا الصدد، فإن هذا الإضفاء للطابع المؤسساتى له أهمية خاصة بالنسبة للبشانقة الذين يمثلون المادة لإضفاء الصورة الفنية السلبية عند أندريتش. ومثل هذا التقدير الرفيع فى النظام المؤسسى للقيم يحقق نتائج محددة تماما ومستهدفة فى الموقف إزاء الشرق باعتباره المادة والهدف للتشدد من جانب المركزية الأوروبية.

وقد تم منذ فترة طويلة تسجيل أحكام غير متناغمة عن مؤلفات أندريتش فى المنطقة المتحدثة باللغات السلافية الجنوبية (البوسنية والكرواتية والصربية) – ولو أنها كانت قليلة نسبيا – وجرى حظرها بكفاءة وحسم بمعرفة الأيديولوجية المسيطرة للمركزية الأوروبية، وتم عن طريق الوسائل الأيديولوجية للتشدد والإجبار لذلك الزمان إعلان أنها مجدفة، وتم منعها منعا ماديا عن التواصل النقدى مع الجماهير العريضة. ومن الطبيعى أن له دلالة كبيرة التشدد ذاته الذى كان يقوم بكل وسيلة بمهمة التدعيم "الإلزامى" لمؤلفات أندريتش. وينبغى القول بأن التحليلات المتناقضة لمؤلفات أندريتش، وفقا للمعلومات المتاحة، وضعت فى الغالب هذه المؤلفات فى بيئة محلية – فى حدود وفى أدب البوسنة والهرسك أو يوغسلافيا(١). إلا أنه من الضرورى – بالذات من أجل رصد هذا البعد والعلاقة بين العلة والمعلول الخاصة به وبين التدعيم الدولى للمؤلفات – بحث هذا البعد أيضا فى سياق مواقف المركزية الأوروبية تجاه الشرق وتجاه روحانيته بالمعنى الواسع(٢)، مع التنويه إلى أنه – يجرى إضفاء الصبغة العقائدية على مؤلفات أندريتش على نحو ماكر عن طريق استخدام الموضوعات التاريخية – بحسبانها فى الظاهر محايدة عقائديا وعلى مسافة بعيدة بالنسبة للحاضر والمستقبل – وإلا أن هذا الإضفاء للصبغة العقائدية موجه إلى المنطقة الفاصلة بين الحضارتين – إلى البوسنة.

وعند إحلال مؤلفات أندريتش فى هذا السياق الرحيب، فى إطار الإستراتيجية الشاملة للمركزية الأوروبية، فيبدو أنه من الحتم أولا وقبل كل شىء القيام بمحاولة، ولو فى شكل خطوط رئيسية، لتقديم جوهر المركزية الأوروبية ذاتها لكى يسهل تحديد التوجه العقائدى لأندريتش فى هذه الأطر.

(٢)

إن اهتمام الغرب بالشرق الإسلامي كان في الأغلب ذا طبيعة أيديولوجية على نحو هائل للغاية، عدا استثناءات لم تفلح - بالطبع - في أن تفرض نفسها على أنها مرجعيات، مع تواجد أطماع لأن يتم بمختلف الوسائل السيطرة على هذا العالم وإخضاعه، ومن ثم يُفرض عليه من موقع المركزية الأوروبية عن ذاته نفسها بحسبانه (أي الشرق الإسلامي) في منزلة متدنية ومنحطة. وفي ميدان العلوم مضى الاستشراق الرسمي الغربي في هذا الاتجاه إلى مرحلة بعيدة للغاية وأحرز نتائج ذات شأن. وقد لاحظ، في بعد نظر، العالم الأمريكي البارز إدوارد سعيد أن الدراسات الشرقية (الاستشراق) التي بلغت النضوج ووصلت إلى حد الكمال بمرور الزمن هي في الحقيقة "الأسلوب الغربي للسيطرة على الشرق وإعادة تشكيله وفرض السلطة عليه"[٣].

وتستحق الاهتمامَ في هذا السياق حقيقة أن الدراسات الشرقية الرسمية الغربية نشأت في الواقع باعتبارها تحولا فريداً للحروب الصليبية الفاشلة. وقد أرسى أسسها لول الكاتالوني في عام ١٢٧٦ بإنشاء كلية الرهبان لدراسة اللغة العربية. وبعد إدراك بأنه من اللازم في إثر فشل الحملات الصليبية في آخر الأمر، تغيير السبل من أجل الاستيلاء على الشرق الإسلامي. وهكذا تم تأسيس الدراسات الشرقية وجرى بعد ذلك تطويرها، كما لاحظ أيضا فيليب حتي، أسلوباً للحملة الصليبية السلمية[٤]. وكان المستشرقون يقومون في أناة لقرون بعملهم وهم يتخذون تجاه الشرق موقفا - كما يذكر إدوارد سعيد مستطردا - وكأنه شيء متواجد من أجل الدراسات الشرقية التي تعتبر الشرق أمرا واقعا ومادة مقتصرة دون ريب على أبحاثهم[٥]. والإنسان الشرقي والعالم الشرقي تجري محاكمتهما وتتم دراستهما، وهما يدخلان في أطر محددة مسيطرة.

وتجري ملاحظة تأثير وآماد الدراسات الشرقية الرسمية الموجهة بهذا الشكل - على مستويين. فمن ناحية يتم تأكيد قيم الروحانية الشرقية الإسلامية على أنها سلبية وتوصف بأنها في منزلة متدنية بالنسبة لقيم البيئة الحضارية الغربية؛ لأنه - في تناسق تام مع غطرسة المركزية الأوروبية ومع التشدد الأيديولوجي - يتم عن طيب خاطر تقرير

الاختلاف فحسب بأنه دنو منزلة. ومن ناحية أخرى، ولكن أيضا بالتوازى مع هذا، يتم السعى عن طريق الأساليب المنهجية العلمية المتطورة والمرجعية القسرية للتفوق الغربى - إلى أن يُفرض على الشرق ذاته الوعى عن نفسه بأنه أقل قيمة ومنحط بدرجة خطيرة وفى منزلة متدنية بشكل يدعو لليأس. وبهذه الطريقة تشرع الدراسات الشرقية الرسمية للمركزية الأوروبية فى إجراء عملية طويلة الأمد وخطيرة تسمى "بشرقنة الشرق ". والعواقب عديدة وبعيدة الأمد، ويستحيل هنا حصرها وتحليلها كلها، ولكن من الضرورى ولو التنويه إلى أن إحدى النتائج الطبيعية والمنطقية لمثل هذه الحال للأمور هو الصفح البدهى عن كل ومختلف الجهود الرامية لفرض موقف من السيطرة الثقافية والحضارية، أى وضع هذه الجهود فى مهمة الإعداد أو التبرير لمختلف أشكال مكافحة شيء يتم الإعلان عنه إعلانا جازما بأنه فى منزلة متدنية ومنحطة وغير مناسبة على الصعيد الحضارى.

وتشهد شهادة دامغة تأييدا لما تم ذكره البدايات العقائدية لكثير من المستشرقين الأوروبيين المرجعيين الذين لا تتناسب مرجعيتهم مع أصالة مؤلفاتهم، ولا مع موضوعية مواقفهم العلمية، بل على العكس، فهى فى تناسق ناجح مع أهداف الدراسات الشرقية للمركزية الأوروبية التى يمثلونها بطريقة ناجحة. وقد تم رفع هؤلاء المستشرقين إلى مستوى الحصانة، على سبيل المثال، فى الدراسات الشرقية المحاكية لمدرسة تاناسكوفيتش(٦) البلغرادية؛ إذ يتم فرضهم على الطلبة بأسلوب راسخ ومنظم باعتبارهم قيما ومرجعيات لا يمكن زعما، بدونهم تصور تطور الدراسات الشرقية فى العالم، وتبعا لذلك ينبغى بمثابرة التطور فى نفس الاتجاه على منوالها. ومن أجل التوضيح أذكر فحسب مثالين. ومن الممكن إيراد مثالين متميزين من العدد الكبير من المؤلفين الذين تمثل مؤلفاتهم موجهات للاستشراق الرسمى وتأثيرهم هائل للغاية فى الوقت الحاضر أيضا.

هاملتون ألكسندر جيب الذى يمثل مؤسسة فى هذا المجال من العلم، يذكر على نحو بيّن أن الحنق هو أساس الدين والأخلاق الإسلاميين(٧)، وبهذا الأسلوب يمهد الطريق بلا سند تماما فى حقيقة الأمر للموقف السلبى تجاه الروحانية الشرقية الإسلامية برمتها، وهو على علم بأن الإسلام قد أثر تأثيراً جوهريًا على جميع أشكال الإبداع والنشاط فى جزء كبير من الشرق.

والمثال الثانى يمكن أن يكون المستعرب الإيطالى الشهير فرانشيسكو جابرييلى، الذى يقوم فى كتابه "تاريخ الأدب العربى" (المترجم عندنا فى البوسنة أيضا) بتقييم القرآن بحساسية غير متحفظة وبطريقة غير إيجابية تماما بقوله: "هذا النص (....) الذى يبدو لنا ضئيل القيمة من الناحية الروحية؛ لأنه يكرر إلى ما لا نهاية قدراً ضئيلاً من الموضوعات الأساسية، وغليظا ومضطربا فى التعبير، وغير منظم فى الترتيب الفعلى، وهو بإيجاز وبصراحة ممل، كان هو الهادى والقائد لجزء كبير من البشرية"[٨].

ويعرف بالطبع مستشرق بحجم فرانشيسكو جابرييلى أن موضوع تقييمه غير المدعم بالبراهين، قد تم تقديره – باعتباره بناءً متعدد القيم وبحسبانه كتابا منفتحا باستمرار – على أنه العمل الرائع للأدب العربى الذى استوعبه القرآن مسبقا وبعد ذلك استبقه بدرجة لا بأس بها ويتم أخيراً على مستوى عقائدى – عن طريق "التقييم" المطلق لجابرييلى الذى عبر عنه فى مجموعة من الصفات التى تحشد حقده تجاه القرآن – وسم جميع المسلمين بأنهم سقام فكريا (ولما لا؟ وبأنهم غير أسوياء أخلاقيا أيضا)، نظرا لأنهم رفعوا إلى مستوى القدسية الكتاب الأكثر قراءة – القرآن الذى يقدره جابرييلى على أنه سلبى بشكل جلى وشامل.

وفيما يتعلق بالاستشراق فى المنطقة السلافية الجنوبية، فمن الواضح فى الوقت الحالى أنه فى يوغسلافيا سابقا، أى باللغة الصربوكرواتية حينذاك، كان يتسيد ثلاثة من المستشرقين (د. تاناسكوفيتس، م. يفتيتش وأ. بوبوفيتش). وقد قاموا قبيل الإبادة الجماعية ضد البشانقة بحسبانهم المساندين لعناصر التقاليد الشرقية الإسلامية وفى الأغلب باعتبارهم تابعين للديانة الإسلامية، بتكثيف أحاديثهم الاستشراقية السلبية فى جميع وسائل الإعلام والمنابر، بحيث إن الأستاذ الأردنى المعروف محمد الأرناؤوط (مؤلف العديد من الكتب المرتبطة بموضوعات تاريخ وثقافة دول البلقان) وهو يتابع بهمة أعمالهم لاحظ أنهم كانوا يقومون فى إتقان بالاستعدادات "العلمية" الأيديولوجية للكارثة البشناقية القادمة[٩].

وفى الجملة، كما يقول تشيدومير فيلياتشيتش فقد قام التعصب القومى للمركزية الأوروبية بمعارضة قوية لوجهة النظر الإسلامية العالمية ولتسامحها الواقعى المعلن(١٠). وفى نفس الدراسة يقوم هذا العارف الشهير بالدائرتين الحضارتين، وهو مدعم بالأدلة، بوصف هذا الموقف بأنه "موقف عنصرى للمركزية الأوروبية"(١١). ودون التوغل بعمق فى تحليل أقوال فيلياتشيتش، ينبغى القول بأنه يستحق الاهتمام للغاية فى هذا المعنى نص لافت للنظر ل ت. س. إليوت المفكر وصاحب التأثير يقوم فيه - بتعبير لطيف - "بتأكيد وتعليل "غرور المركزية الأوروبية مشددا على أن "كل فكرنا له أهمية فى خلفية المسيحية فحسب"(١٢). "ونحن ندين لتراثنا المسيحى بكثير من الأمور فيما عدا الدين. فوفقا له نحاكى تطور فنوننا (....)، وبناء عليه تأتى تصوراتنا عن الأخلاق الشخصية والعامة. ووفقا له لدينا معاييرنا المشتركة للأدب (...)"(١٣).

وملاحظات إليوت صائبة وقيلت بدقة، كما يفعل إليوت فيما عدا ذلك، غير أنه هنا لا يستنبط الاستنتاجات اللازمة عن كيف أن المسيحية التى على "خلفيتها" فحسب "كل الفكر الأوروبى له أهمية "والتى عليها تم إنشاء "المعايير المشتركة للأدب"- تعارض معارضة تقليدية الدائرة الحضارية الشرقية الإسلامية، ومن ثم، فإنه كان يتم لقرون تشييد جماعية الثقافة الأوروبية بالذات على هذه الأسس. وهذا الاستنتاج الضمنى، المؤسس على حقائق تاريخية، له أهمية فريدة بالنسبة لهذا البحث، أى بالنسبة لملاحظة بدايات ومتابعة تطور سيطرة المركزية الأوروبية التى يعيها إليوت ويبدع فيها هو شخصيا مؤلفات تم تقييمها على أنها أرفع القيم.

وفى حقبة ما بعد الحروب الصليبية تغيرت الأساليب والوسائل التى تطمح إلى تحقيق الأهداف القديمة، ومن ثم، فإن علم الاستشراق سخر نفسه أيضا إلى حد كبير للمعارضة العقائدية المراوغة للدائرة الحضارية الشرقية الإسلامية والإنكار البغيض لقيمها الأساسية، مع تطوير العملية المسماة بشرقنة المركزية الأوروبية للشرق.

غير أنه لم يكن فحسب بعض فروع العلوم الإنسانية وآراء فلسفية معينة - تقوم بالتأثير فى هذا الاتجاه، وحتى الأدب الرفيع فى الغرب لم ينجح على الدوام فى تجنب

هذا الانشغال العقائدى متعدد الجوانب[١٤]. والأكثر من ذلك كان بعض المؤلفات الأدبية، أو أعمال كاملة لبعض المؤلفين، تؤثر على الصعيد العقائدى تأثيرا متناسقا مع الاستشراق الذى جرى تقديمه منذ قليل، ويقدم مساهمات عن طريق "وسائل الفن" الخاصة به والمتميزة فى شرقنة الشرق الإسلامى. ومثل هذه التوجهات فى الوقت الحاضر غاية فى الحيوية وتشهد على هذا مؤلفات سلمان رشدى (وبعض الكتاب المنشقين الجدد الآخرين)، من ناحية، وموقف الحماية لنظام المركزية الأوروبية الذى يتخذ فى حالات معينة موقف الرعاية، أو عن طريق منح أرفع الجوائز، مثل منح جائزة نوبل لإيفو أندريتش، يقوم بالاهتمام العقائدى بمؤلفاتهم، من ناحية أخرى. وتقريبا فى هذا المعنى استنتج فى بعد نظر العلامة السلوفينى توماج ماستناك، الذى علمه وقواعده الأخلاقية يمكن أن تستخدم نموذجًا، أن أوروبا دعمت سلامها الذاتى ووحدة العالم الغربى على قاعدة التصادم المتنوع للغاية بين المسيحية وبين المسلمين[١٥].

وتشكل الصورة التمهيدية السابقة للاستشراق المركزى الأوروبى فرضية ضرورية من أجل تقديم الجوهر العقائدى المركزى الأوروبى للمؤلفات الأدبية لأندريتش. وتحليل مؤلفات أندريتش، بمعنى سرد استشهادات باعتبارها تدعيمًا ليس فى هذا الموضع شرطا يستحيل الأمر بدونه: فكثير من المؤلفين استفادوا بحذق من التناول الباطنى والخارجى لمؤلفات أندريتش[١٦].

(٣)

وبالنظر إليها فى المسارات الرحبية لأيديولوجية المركزية الأوروبية، فإن المؤلفات الأدبية لأندريتش تمثل، على الصعيد العقائدى، إضفاء الطابع الأدبى العثمانى على البوسنة. وهذه الإفادة، المؤسسة على الاطلاع الكامل على مؤلفات أندريتش، تسم صلته الأيديولوجية الوثيقة بشرقنة المركزية الأوروبية للشرق، من ناحية، وتشير إلى مثل هذا الانشغال الأيديولوجى له فى منطقة البوسنة، وهذا بوسائل الأدب الرفيع، ولكن بأغراض مركزية أوروبية تتطابق فى المحصلات النهائية، من ناحية أخرى.

وفى تاريخ الأدب وفى النقد الأدبى، وكذلك أيضا فى التقبل لدى من يسمون بالقراء العاديين لاخلاف على أن مؤلفات أندريتش معروفة على أنها شيطنة أدبية للعالم الشرقى الإسلامى. ورسم للشخصيات المضطربة عقليا(١٧) التى تنتسب إلى الدائرة الحضارية الشرقية الإسلامية. وبواسطة مقدرة صاحب الأسلوب البليغ الرائع أبدع أندريتش مؤلفات أدبية ممتعة للغاية فى قراءتها ملتزما أقوى التزام على صعيدين: قلب الأساطير الإسلامية الإيجابية إلى النقيض (فى مؤلفه المبكر "طريق على جرزليذ" حول الكاتب بأشد فظاظة الشخصية الأسطورية الإسلامية إلى مسخ) والمثابرة على شيطنة كل تاريخ البشانقة المسلمين فى مؤلفاته الشهيرة للغاية(١٨).

والعمل المتزامن على الصعيدين له عواقب بعيدة الأمد؛ لأنه عن طريق قلب الأساطير البشناقية الذى لا نظير له بمعرفة أندريتش، يجرى سحب الأساس الخاص بالمكانة الرفيعة لشعب، وعن طريق الشيطنة المغرضة إلى أبعد حد للتاريخ البشناقى ولجميع ممثليه المتجسدين فى الشخصيات المشوهة لأندريتش، بدءا من أبرز الوجهاء إلى "تشوركان" الأعور المهمش، مثلا، الذى يجسده المؤلف بمثل هذا الاسم بحسبانه شخصا سلبيا على نحو بيّن - يُفرض على البشانقة إحساس بالذنب الجماعى وبالعار المثير للإحباط وبعقدة الدونية المهلكة. ولا يوجد فى "الأدب اليوغسلافى" تقريبا أديب صور بهذا القدر من النفور ويمثل هذه الأساليب القاتمة - شعبا بأكمله وتاريخه؛ لأنه ينتمى إلى دائرة حضارية أخرى. ولا يمكن السيطرة على نزعته إلى شيطنة البوسنة وتاريخها، وهى نزعة مثيرة للحيرة ومثالية على نحو سلبى. وقد كتب بيتار جاجيتش كيف أنه بعد قصة "طريق على جرزليذ" ستصبح أشكال السقم هى "الحقيقة الوحيدة لرؤية أندرتيتش"، "السقم الذى تقول عنه عن صواب تقريبا إسيدورا سيكوليتش إن الشيطنة الغربية تعد بالنسبة له ظاهرة شبحية"(١٩).

وأسلوب أندريتش فى تجسيد الشخصيات، وعلى وجه الخصوص لغته وأسلوبه المثيرين للإعجاب، يخلق عالما أدبيا للبشاعة والانحطاط الأخلاقى الرهيب، بحيث إن البعد الأيديولوجى لمؤلفاته جلى حتى بالنسبة للقراء الذين ليست لديهم خبرة كبيرة بالأدب.

وعلى الرغم من أن القص يتدفق فى الغالب فى هدوء وعلى نحو منضبط من ناحية التأليف والمعرفة، فإن الوسائل الأسلوبية والعقد الكاملة تكشف للقارئ البصير عن شحنة انفعالية هائلة وتنمى طاقات تعبيرية كبيرة"[٢٠]، ومن ثم فمن المرجح أنه سيكون هاما إجراء تحليل بلاغى لمؤلفات أندريتش اقتداء بالمدرسة البلاغية المونوغرافية لسبيتزر[٢١] التى بلا ريب ستكون فعالة فى تحليل مؤلفات أندريتش، ذلك لأن نوعا من "الإشارة الذهنية يوجه القارئ إلى البحث عن "الأصل الروحى" بالضبط بالمعنى الوارد لدى سبيتزر.

والمحللون لمؤلفات أندريتش يبدأون أبحاثهم إلزاما بالاهتمام برسالة الدكتوراه الخاصة بأندريتش، معتبرين إياها عن صواب نقطة الانطلاق الفكرية لأدبه[٢٢]. إلا أنه ليس من الضرورى إدراك مواقف أندريتش المعروضة فى رسالة الدكتوراة؛ فالتحليل الداخلى لمؤلفاته الأدبية يشير دون مواربة إلى مواقف المؤلف الأيديولوجية المركزية الأوروبية التى تصل إلى مستوى العنصرية الحقة، ومن ثم فليس من اللازم البحث عن سند لها فى رسالة الدكتوراه التى هى عمل أدبى أكثر من كونها عملا علميا حيث تسيطر الاستنتاجات الأيديولوجية العاطفية القوية غير المؤسسة على المادة التسجيلية للحقائق أو التاريخية[٢٣].

وفيما يتعلق بالموتيفات التاريخية للعدد الكبير من مؤلفات أندريتش، وعلى وجه الخصوص تلك المقروءة أكثر، وبمناسبة (عدم) أصالة الأحداث والشخصيات، وكذلك بشأن (عدم) معرفة الكاتب بالإسلام وبالثقافة الإسلامية – فقد جرت أيضا الكتابة كثيرا. وعلى سبيل المثال فقد نشر ألكسندر بوبوفيتش، المتخصص فى الشئون الإسلامية بجامعة السربون، دراسة أثبت فيها على نحو مقنع – على أساس المؤلفات الأدبية لأندريتش، أن الكاتب لم يكن على معرفة بالإسلام وبالثقافة الإسلامية[٢٤]. ولا تفى بالمراد تناولات مؤلفات أندريتش من مثل هذه الفرضيات المنهجية؛ لأنها فى نفس أسس الانطلاق لا تميز بين نوعين من الأعمال المتباينة بالدرجة الأولى – العمل الأدبى الرفيع والعمل التاريخى، ومن ثم فهذه التناولات – بسبب الفرضيات المنهجية الخاطئة – محكوم عليها مقدما بالفشل. ويبقى العمل الأدبى "المحاط" بمثل هذا التناول

المنهجى خارج مجاله؛ لأن تأكيد (عدم) معرفة الإسلام والثقافة الإسلامية لا يقوم على الإطلاق بمهمة تقييم المؤلف المعنى "باعتباره منتجًا فنيًا": فالمؤلف يظل "دون مساس" وبلا مبالاة - عن حق - تجاه التناول الذى يتعلق الأمر به. وجوهر الأمر يتمثل بالضبط فى أن الأعمال الأدبية لأندريتش وهى تستخدم الموضوعات والمادة التاريخية ترفض عن عمد أن تعرضها أصيلة، أى أنه من طبيعة هذه المؤلفات "إعادة التشكيل والتحوير والإضافة والصياغة لمادة تسجيل الحقائق والتأريخ. والتوقع من الأديب أندريتش التظاهر فى مؤلفاته الأدبية بمعرفة التاريخ وتقديمه بأمانة يساوى عدم معرفة كينونة الفن. ومن ناحية أخرى، فإثبات أن أندريتش لم يكن على علم بالإسلام وبالثقافة الإسلامية، وهو أمر ليس عسيرا على الإطلاق؛ لأنه كان - ربما - على علم بهما، أو كان بمقدوره معرفتهما، غير أنه كان يتبع قواعد (إعادة) التشكيل الفنية وفرضياتها الأيديولوجية، وهو ما ليس هاما بالنسبة للتناول الجوهرى لمؤلفاته. وبناء عليه، فإن مثل هذا الإثبات للحقائق غير الأدبية لا يوصل ولا إلى منتصف الطريق؛ إذ إن التقرير (وليس الحكم بالتقييم) بعدم معرفة أندريتش بالإسلام وبالثقافة الإسلامية يمكن أن يمثل أساسا انطلاقيا لبحث وسائل المؤلف التى يعيد بها تشكيل المعطيات الثقافية والتاريخية، ولإثبات إلى أى مدى يجرى تحويرها، وفى النهاية ما أهداف مثل هذا التحوير والتغيير وما نوعية العلاقات بين هذه الإجراءات وبين تقييم مؤلفاته، الأمر الذى يعد هاما على وجه الخصوص بالنسبة للمؤلفات الأدبية ذات البعد الأيديولوجى البارز مثلما هى الحال فى الأعمال الأدبية لأندريتش. ولو أن هذا الكاتب الذى كرس حياته العملية للانشغال المتميز بالموضوعات التاريخية، كانت أمامه صحة الأحداث التاريخية باعتبارها قدوة - لأصبح مؤرخا يجب عليه أن يتنازل عن الحريات الثمينة والهادفة بشكل حاسم بأن يقوم طواعية بتحوير المادة التاريخية فى الأعمال الأدبية. إن تسجيل الحقائق ما كان سيتيح له الإضفاء للطابع الأيديولوجى العثمانى على البوسنة، وما كانت ستكون ملحوظة بالطريقة المناسبة والمبتغاة مساهمته الهامة فى شرقنة المركزية الأوروبية للشرق فى المجالات الرحبية، وهو ما جرى عنه الحديث آنفا. ببساطة لقد كانت لدى أندريتش موهبة بديعة وميل لا يقهر تجاه العمل الذى يشتغل به.

إلا أن العمل الأدبى الرفيع له قدرة عجيبة لأن يؤثر بوسائله الخاصة تأثيرا موحيا ويكون أشد إقناعا بقدر كونه على مستوى فنى أعلى، على نحو متناسب مع ترابطه المنطقى. ولذلك فإنه بفضل هذه القدرة العجيبة حقا، فإنه يتم السعى إلى تقديم التاريخ والقائمين بأحداثه فى مؤلفات أندريتش على أنهم أصليــون وفى الغــالب يتم النجاح فى هذا الأمر؛ لأن نفس المناقشات عن أصالة أو عدم أصالة الشخصيات التاريخية فى مؤلفاته تنطق لصالح مقدرة المبدع. إن كفاءة الأديب لأن يقدمها (على أنها) أصيلة فى العالم المترابط منطقيا للعمل الأدبى – تتجلى فى تقبلها من جانب القراء الشباب عديمى الخبرة الواسعة بالأدب. وحتى القراء العاطفيون أصحاب الحنكة إلى حد ما ليسوا محصنين ضد مثل هذا التقبل للعمل الأدبى، ومن ثم ففى هذا الشأن يبدو أنه ذو مغزى قوى الرأى المعاكس لأوسكار وايلد(٢٥) الذى وفقا لرأيه، فإن الفن لا يحاكى الحياة، وإنما الحياة نفسها تحاكى الفن العظيم.

وبناء عليه، فمؤلفات أندريتش بإبداعها صورة خادعة مقنعة عن أصالة التاريخ البشناقى وممثليه، فإنها تؤثر – عن طريق مقاصدها الأساسية – تأثيرا قويا على تشكيل وعى البشانقة عن تاريخهم وعن أنفسهم ذاتهم، بينما هذا التاريخ والكيان البشناقى ممثلان فى مؤلفات أندريتش بأكثر الأساليب قتامة. والنتيجة النهائية المتوقعة فى مدى تأثير فن أندريتش هى أنه ينمو لدى القراء البشانقة شعور مضر بالذنب الجماعى والعار بسبب تاريخهم وأسلوبهم فى التفكير، وبالتالى الإحساس بعدم الكفاءة الثقافية الحضارية الكاملة. وبالذات على هذا المستوى تعترف مؤلفات أندريتش شرعيا بأنها شرقنة مركزية أوروبية رفيعة للشرق، فرض الوعى على المتقبل بشأن سقمه الأخلاقى وانحطاطه وعدم أهليته الثقافية الحضارية. وتسجيل الحقائق التاريخى ليس جوهريا فى هذه الحال – المهم هو الهدف الأيديولوجى الذى يتم بلوغه بوسائل الفن القوية والموحية. ويتبدى التاريخ أسيرًا مأساويًا للصياغة الأسلوبية الفنية، بينما يظهر العمل الأدبى لأندريتش على أنه أداة غاية فى الفاعلية لإضفاء الطابع الأيديولوجى أدبيا.

غير أنه من الحتم التنويه إلى اتجاه آخر لتأثير أدب أندريتش؛ إذ إنه ليس موجها إلى القراء البشانقة، بل هو موجه إلى أولئك المستقطبين عادة تجاه ممثلى أو شخصيات عالم أندريتش وعلى وجه الخصوص بالنسبة لأحفادهم، وموجه إلى أولئك الذين تم بدرجة كبيرة تهيئتهم عن طريق المؤلفات الأدبية ذات التوجه الأيديولوجى من أجل التقبل المتوقع لمؤلفات أندريتش. وهذا الصنف الآخر من جمهور القراء مستعد لتقبل الصورة الخادعة لأندريتش للأصالة على أنها حقيقية، وعلى النقيض تماما من الصنف الأول من الجمهور، يشكل إحساسا بالتفوق بالنسبة للقراء البشانقة، وبالتوازى مع هذا يقوى الإحساس بالاحتقار تجاه البشانقة وتجاه تاريخهم، الاحتقار على نفس حد الكراهية التى يتحول إليها كذلك فى فترات تاريخية معينة. وفى المحصلات النهائية يتم بذلك خلق أساس أيديولوجى وإثارة شحنة عاطفية قوية من أجل النضال الفعال ضد البشانقة وقتما يبدأ، نظرا لأنهم "يتحملون الذنب "بسبب كونهم – زعما – فى مستوى متدن حضاريا وأشرارا عدوانيين وخطرين؛ لأنهم – زعما أحفاد قريبون للعثمانيين الذين – زعما أيضا – نشروا بالنار والسيف الإسلام فى منطقة البلقان – بحسبانهم معاديين للمسيحية. وبالنظر إلى أن الأمر متعلق بمنطقة جديدة فيها آثار الأحداث التاريخية المؤولة والمحورة ويتم فيها بسبب ذلك على نحو متواتر تسجيل انتكاسات لأفظع انتقام، فإن مثل هذا الأدب يقوم بتأثير متسم بالصفح تجاه عمليات الانتقام العنصرية المنفذة، مشيدا فى ذات الحين قاعدة أيديولوجية صلبة ومثيرا للشحنة الانفعالية التى أحدثها عمله الأدبى سيعتبر بطبيعة الأمور أنه من المفيد إبادة البشانقة باعتبارهم عنصرا خطيرا فى نفس نسيج ما يسمى بالحضارة الأوروبية. مثلما يعتبر على حد سواء أنه من المفيد الاستئصال بلا رحمة للأعشاب الضارة[٢٦].

وبالأخذ فى الاعتبار كل التداعيات المذكورة والعواقب الأيديولوجية لمؤلفات أندريتش، التى لم تنفذ بأى حال من الأحوال بواسطة هذا السرد، فمن المفهوم والمتوقع تماما أن المنظرين الأيديولوجيين للثقافة والفن المرتبطين بالمركزية الأوروبية رفعوا مؤلفات أندريتش إلى أسمى مرتبة فى منظومتهم للقيم؛ فجائزة نوبل التى تم منحها لأندريتش تمثل قمة الاعتراف بأيديولوجية المركزية الأوروبية من أجل الخدمات الممنوحة لأهدافها.

وإنها لعديدة وبعيدة الأمد نتائج هذا التدعيم العالمى لمؤلفات أندريتش التى تسيطر عليها بجلاء المواقف العنصرية وشيطنة الشعب البشناقى وتاريخه، وبالتالى العداء تجاه دائرة ثقافية حضارية بأكملها - رغم أن كل هذا جرت صياغته بأسلوب أدبى. ومن المحتم عرض على الأقل بعض النتائج التى تبدو أنها الأهم وتبرز وتقوم بالتأثير على نحو متزامن.

أولا، ضمنت جائزة نوبل للمؤلفات الأدبية أرفع مرجعية وبهذا يتم منح التأييد الحاسم والقوى لجعلها أساسا فى المقام الأول فى تاريخ الأدب القومى وإدراجها فى كتب القراءة المدرسية الإلزامية التى يتم عن طريقها تكثيف شرقنة (إضفاء الطابع العثمانى) البوسنة لدى الجزء الأكثر حساسية من سكانها؛ لأن الوعى النامى للصغار يمثل ميدانا مثاليا للتلوث الأيديولوجى الذى هو الهدف من فن أندريتش ورعايته الأيديولوجيين، وذلك بالنظر إلى أن الصغار وهم فى عمر التعليم المدرسى ليست لديهم مواقف نقدية ناضجة - إنهم فحسب فى المرحلة الأولية والمرنة من التشكيل الفكرى. هذا خاصة وأن الصغار فى العمر المذكور لا يستطيعون البقاء على ذلك الخط الرفيع للتمييز الفرويدى بين المنتج الفنى وبين الواقع، ولا يقدرون على التفرقة الصحيحة بين تسجيل الحقائق وصياغتها الأدبية. فالصغار يميلون أكثر بدرجة كبيرة إلى التقبل الانفعالى للمؤلف الأدبى وتتزايد الاحتمالات لأن تبقى فى وعيهم نتائج أطول استمرارية أكثر مما لدى الأشخاص الذين لديهم بالفعل مواقف نقدية ناضجة وخبرة معنية عن الأدب. وهكذا يتم إجراء عملية الشرقنة الخاصة بالمركزية الأوروبية عن طريق الوسائل الأدبية فى الموقع الأشد ملائمة وفى الظروف الأكثر مناسبة.

وثانيا، تفترض جائزة نوبل للأدب مبدئيا حكما بالتقييم، أو لأنها تريد الإعراب عن مثل هذا الحكم، الأمر الذى يمكن أن يكون موضوعا لتحليل خاص نظرا للميل الظاهر تجاه المؤلفات ذات المواقف الأيديولوجية المضمرة أو البينة. ولكن نظرا لأنها (أى جائزة نوبل) تتخذ موقعًا فى الواقع بحسبانها حكما بالتقييم، فهذه الجائزة الدولية تؤثر تأثيراً جوهرياً على تشكيل المعايير الملازمة لبواعثها ولتوجهها الفكرى الأساسى. وبناء على ذلك فهذا يعنى أنه من المنتظر حقيقة فى المستقبل أيضا أن تقوم الأكاديمية السويدية بمكافأة المؤلفات الأدبية التى تنمى وتجرى تنويعات لنفس البعد الأيديولوجى.

ثالثا، تضمن مرجعية الجائزة لمؤلفات أندريتش وضع النموذج الأدبى، وبالتالى فهذه الجائزة تؤثر تأثيراً مباشراً على الإنتاج الأدبى فى المستقبل؛ لأنها وهى تتخذ لنفسها مكانا فى تقاليد أدبية محددة اعتبارها نموذجًا، فإن مؤلفات أندريتش تحرض الإنتاج مستقبلا على المضى فى الاتجاه الذى تدعم فيه النموذج وهو بهذا الشكل.

رابعا، وفى علاقة مباشرة مع النتيجة السابقة، تقييم مثل هذا الإنتاج له فى جائزة نوبل دليل متين من أجل التقييم الرفيع للمؤلفات الأدبية ذات البعد الأيديولوجى البارز بالذات فى ذلك الاتجاه الذى تحفزهم فيه الجائزة إليها بطريقة متميزة. ويكتسب التعاون بين النقد الأدبى وبين العمل المكافئ حوافز جديدة وغير متوقعة، الأمر الذى لا يمكن أن يظل تجاهه بلا مبالاة على نحو حماسى وأيديولوجى الأدباء الذين تتواجد لديهم ولو فى اللاشعور مثل هذه الجائزة الرفيعة.

خامسًا، حصلت مؤلفات أندريتش بفضل جائزة نوبل على وضع القيمة الأدبية الدولية المصانة، ولذا يتم على نحو مباشر وعلى أوسع مجال تشجيع ترجمة هذه المؤلفات إلى اللغات فى أنحاء العالم، بحيث إن شيطنة أندريتش لأحد الشعوب ولتاريخه وللدائرة الحضارية الشرقية الإسلامية تكتسب إمكانيات غير مرتقبة من أجل "تقنين" التأثير فى الاتجاه المقصود. وبناء عليه تضمن أيديولوجية المركزية الأوروبية لنفسها إمكانية التأثير فى أوسع مجال وبغاية فى الفعالية - تحت ستار القيمة الأدبية الفنية الأصيلة.

وأخيراً وسادسا، تنغلق دائرة الشرقنة الأدبية للشرق انغلاقا مثاليا بانهماك المترجمين بالشرق الإسلامى ذاته من أجل ترجمة مؤلفات أندريتش. ذلك أن المترجمين من تركيا وفى العالم العربى قاموا بحماس بترجمة مؤلفات أندريتش إلى لغاتهم وإتاحة الفرصة - وهم مخدعون بواسطة المرجعية القسرية - لأيديولوجية الكاتب المرتبطة بالمركزية الأوروبية المنفذة تنفيذا متطرفا يصل إلى مستوى العنصرية، بأن تحقق النصر وهى تغلق هذه الدائرة المفتوحة فى وعى الشرقيين أنفسهم وتتدعم فى منظومتهم للتقييم(٢٧). والأكثر من ذلك، ولكى تكتمل المنافاة للعقل، فإن بعض البشانقة أيضا،

وبدون ثقافة أدبية صحيحة ودون ملاحظة للعواقب بعيدة المدى لإضفاء أندريتش الطابع الأيديولوجى على مؤلفاته الأدبية، قاموا بمختلف الطرق بتدعيم مؤلفاته، وقد انبهروا بأسلوب ساذج وغير ناضج بالذات بالمصداقية التى كفلتها له جائزة نوبل للأدب. وبهذه الطريقة تنتصر المواقف السلبية لأندريتش، المعلنة منذ فترة طويلة فى رسالة الدكتوراه وصيغت بعد ذلك بمثابرة وعلى نحو فعال فى مؤلفاته الأدبية - تنتصر فى عملية صريحة لشرقنة الشرق. ومن الجلى أنه من العسير تصور صيغة أشد تأثيرا تنتصر لموقف المركزية الأوروبية تجاه الشرق.

ومن الطبيعى أن الأكاديميين السويديين والنقاد الذين يزكون مثل هذه المؤلفات ليسوا قراء لا خبرة لهم وغير أكفاء لأن يبصروا جميع التداعيات والعواقب لمكافأة عمل يحمل مثل هذا البعد الأيديولوجى البارز ويمكن أيضا أن تقدم جائزة نوبل إلى اليد الخطأ - وذلك بالنظر إلى تعدد فواعل الحكم، وليست موضوعيتة بالمعنى العلمى - ولكن حينما يتعلق الأمر بمؤلفات أندريتش فهذا "الخطأ" لايمكن أبدا أن يكون مصادفة - نظراً للتأكيد الأيديولوجى للعمل.إن المركزية الأوروبية أيديولوجية أقوى مما يمكن لكثيرين أن يحدسوا وهى غادرة بدرجة كافية بحيث لا يمكن على الدوام ولأول وهلة التحقق منها.

من أجل كل ما ذكر سيكون من الخطأ الخروج بنتيجة بالإيحاء بإلغاء مؤلفات أندريتش من برامج الدراسة ومن مشروعات النشر. والنتيجة الصحيحة متضمنة فى التأكيد على ضرورة تأهيل كوادر التدريس تأهيلا سليما واعتبار مؤلفات أندريتش على أنها نموذج مدرسى سلبى لإضفاء الطابع الأيديولوجى على الأدب ومكافأة فعالة لمثل هذه المؤلفات فى الأطر الواسعة لأيديولوجية المركزية الأوروبية. وفى الختام ينبغى منح مؤلفات أندريتش المكانة الصحيحة من خلال مقاصدها الأيديولوجية الأساسية وإيقاف عملية شرقنة المركزية الأوروبية عن طريق وضع هذا النموذج الأدبى فى المسارات التى ينتمى إليها فى الأصل.

الهوامـــش

(١) فى كتاب مسلمى البوسنة فى عالم أندريتش (سرايفو، ١٩٩٥، ٦٨٨ صفحة) قدم العالم البشناقى البارز محسن رذفيتش بغاية الدقة والانتقاد التناولات المتنوعة لمؤلفات أندريتش، مع قيامه هو شخصيا أيضا بعرض مواقف نقدية تستحق أكبر اهتمام.

(٢) عند الحديث عن مؤلفات أندريتش، وعلى وجه العموم عن الموقف المركزى الأوروبى تجاه الشرق والروحانية الشرقية أقصد بهذا فى المقام الأول الموقف تجاه العالم الشرقى الإسلامى وروحانيته، وهو ما توجه إليه بالذات مؤلفات أندريتش، على الرغم من أن للمركزية الأوروبية أهداف أرحب وأبعد.

(٣) إدوارد سعيد، الاستشراق، لندن، ١٩٧٨، ص٣ .

(٤) فيليب حتى، تاريخ العرب، سرايفو، ١٩٦٧، ص٥٩٨.

(٥) إدوارد سعيد، المرجع السابق، ص٣٩-٤٠.

(٦) تم فى الفصل الأول من القسم الأول من هذا الكتاب عرض بعض مواقف وآراء المستشرق الصربى داركو تاناسكوفيتش (من مواليد عام ١٩٤٨) والحقيقة أن آراء ومواقف هذا المستشرق الصربى أصبحت مثارا للجدل منذ بداية الأزمة اليوغسلافية وخلال تفتت يوغسلافيا وعلى وجه الخصوص فى أثناء الحرب الغاشمة على الأراضى البوسنية. وذلك بسبب مناهضة هذه الآراء للإسلام والمسلمين وبسبب هجومه غير المبرر على مسلمى البوسنة والهرسك. وتتركز آراءه المذكورة فى ثلاثة كتب له: فى حوار مع الإسلام (فى ١٩٩٢)، يشرق الغرب (فى ٢٠٠٠ بالاشتراك مع م. يفتيتش)، الإسلام ونحن (فى ٢٠٠٠ وصدرت له حتى الآن ثلاث طبعات).

وقد تدرج تاناسكوفيتش فى الكادر الجامعى لكلية اللغات إلى أن أصبح فى الوقت الحالى أستاذا بقسم اللغة العربية بكلية اللغات بجامعة بلغراد (صربيا). ولكن يتحتم أيضا أن نشير إلى أنه اعتبارا من عام ١٩٩٥ عمل سفيرا لبلاده فى كل من تركيا وأذربيجان والفاتيكان ومالطا. (توضيح المترجم).

(٧) هاملتون ألكسندر جيب، الإسلام، لندن - أكسفورد - نيويورك، الطبعة الثانية، ص ١١٨.

(٨) فرانشيسكو جابريلى، الأدب العربى، سرايفو، ١٩٨٥، ص٥٩٠.

(٩) محمد الأرناؤوط، صراع الحضارات فى البلقان، مجلة الندوة، عدد ٢، عمان، ١٩٩٥، ص٧١. أذكر هذا الاستشهاد مترجما وليس عن طريق النقل الصوتى للحروف لأسباب فنية. لقد كان بإمكاننا على نحو مستمر فى مختلف وسائل الإعلام باللغة الصربوكرواتية قبيل الإبادة الأخيرة ضد البشانقة - متابعة الحجب الأيديولوجى للتراث الثقافى البشناقى، ويظهر هذا فى الصعاب التى لاقاها القائمون

بالبحث العلمي في هذا المجال، وبعد ذلك متابعة العدوان الأيديولوجي الفريد على الثقافة البشناقية وعلى التقاليد الإسلامية كلها، وصولا إلى الرصد المحرف والمغرض للغاية للتركيبة النفسية للمسلمين التي وفقا لها يحمل المجاهدون المسلمون حول رقابهم مفاتيح معدنية حتى يمكنهم - في حالة الاستشهاد - فتح أبواب الجنة. وهكذا يتم بطريقة متطرفة الإعراب عن العداء تجاه المسلمين باعتبارهم زعما مقاتلين غاية في البدائية، وتم الوصول إلى حد المنافاة للعقل بتحريف الإسلام وبإيمانه بالأخرويات عن طريق مفاتيح أبواب الجنة.

(١٠) تشيدومير فيلياتشيتش، الحب من أجل صوفيا والشوق إلى المعرفة، الموضوع الأولي للرؤى الهندية للحياة والعالم، مجلة ثقافات الشرق، العدد ٦، جورني ميلانوفاتس، ١٩٨٥، ص٦٩.

(١١) المرجع السابق، ص٥٥.

(١٢) ت.س. إليوت، وحدة الثقافة الأوروبية، في: الفلسفة الجديدة للفن، زغرب، ١٩٧٢، ص٢٣.

(١٣) نفس المصدر، ص٢٤.

(١٤) تشيدومير فيلياتيتش الخبير بالثقافة الشرقية والمستشهد به منذ قليل يتحدث على سبيل المثال، عن "العنصرية المعادية للاستشراق "لهيجل ("في العالم على الجانب الآخر من الكون"، مجلة ثقافات الشرق، العدد ٦، جورني ميلانوفاتس، ١٩٨٥، ص٥٥)، ثم في نفس المكان يبدي رغبته في أن يعبر في المقام الأول وباسم الدين الثقافي المنسي من الغرب عن شكر الغرب الهمجي "الحديث" للفلسفة العربية - لفلسفة الفلاسفة العرب؛ لأن أوروبا ما قبل النهضة تدين لهم ببقايا الفلسفة الإغريقية - من الشهادات الأفلاطونية الجديدة والأرسطووية - التي تم إنقاذها من عصر الإبادة البيزنطية المسيحية للفلسفة الهيلينية الوثنية".
(الحب من أجل صوفيا......، مجلة ثقافات الشرق، العدد ٦، جورني ميلانوفاتس، ١٩٨٥، ص٧٨).

وفي حينه أيضا دخل المستشرق البلغرادي راده بوجوفيتش في جدال جريء مع أيديولوجية الاستشراق المركزي الأوروبي لداركو تاناسكوفيتش (انظر على سبيل المثال، الأبحاث: راده بوجوفيتش، هل الدراسات الشرقية ممكنة بدون الاستشراق/ المركزية الأوروبية، مجلة ثقافات الشرق، العدد رقم ١١، جورني ميلانوفاتس، ١٩٨٧، ص ٣٨-٤٠؛ داركو تاناسكوفيتش، الاستشراق - الشرقية أو الدراسات الشرقية، مجلة ثقافات الشرق، العدد رقم ١٠، جورني ميلانوفاتس، ١٩٨٦، ص٢٣- ٣٦). وغير معروف حتى الآن هل رجحت كفة الأمانة العلمية لبوجوفيتش ولا ينبغي عقد آمال كبيرة على هذا الأمر؛ لأنه تقف وراء تاناسكوفيتش قوى أيديولوجية أقوى بكثير، ولكن لا شك في أن أبحاث بوجوفيتش ذات التوجهات المماثلة وعن الموضوعات المطروحة هي "استثمار" للمستقبل.

(١٥) قارن الحديث الصحفي مع توماج ماستناك في: مجلة داني، العدد رقم ٤٦، سرايفو، أغسطس ١٩٩٦، ص ٤٥-٤٧.

(١٦) انظر مثلا: رذفيتش، المصدر السابق؛ بيتار جاجيتش، إيفو أندريتش، بلغراد، ص ١٤٦؛ شكري كورتوفيتش، عن إضفاء الطابع القومي على مسلمي البوسنة، منشور في مجلة "الرؤى البوسنية" خلال الفترة من عام ١٩٦١ إلى عام ١٩٦٣؛ أ. بوبوفيتش، إيفو أندريتش ودار الإسلام، في مجموعة دراسات: مؤلفات إيفو أندريتش في سياق الأدب والثقافة الأوروبيين، ١٩٨١، ص٥٠٥-٥١٥.

(١٧) قارن: رذفيتش، المصدر السابق، ص١٦٨.

(١٨) تقول الأسطورة البشناقية إنه قد حدثت مآخاة بين جرزليذ وبين البطل الأسطورى الصربى ماركو كرايلفيتش. وإقامة مثل هذه العلاقات – على الرغم من أن هذا حدث فى عالم الأساطير، أو بالذات من أجل هذا – يمكن تفسيرها على أنها مؤشر للطبيعة البشناقية المتسامحة التى يتم الرد عليها باستمرار بأشد الأشكال فظاظة للتشدد.

(١٩) بيتار جاجيتش، إيفو أندريتش، ١٩٥٧، ص١٤٦.

(٢٠) محسن رذفيتش، المصدر السابق، ص١٢.

(٢١) ليو سبيتزر (مولود فى فينيا فى عام ١٨٨٧–١٩٦٠) روائى وناقد أدبى وأستاذ جامعى. عمل بجامعتى ماربورج وكولون وترك ألمانيا فى عام ١٩٣٢ وانتقل إلى إستانبول ومنها إلى جامعة جون هوبكنز فى عام ١٩٣٦. له مؤلفات عديدة بلغات متعددة ويعتبر من أكبر منظرى الأسلوبية. (توضيح المترجم)

(٢٢) هكذا يفعل محسن رذفيتش (المرجع السابق)، وبيتار جاجيتش (المرجع السابق)، شكرى كورتوفيتش (المرجع السابق) وغيرهم.

(٢٣) ينبغى القول بأنه أمر ذو مغزى أنه لم يتم لفترة طويلة طبع رسالة الدكتوراه الخاصة بأندريتش بعنوان: "تطور الحياة الروحانية فى البوسنة تحت سلطة الحكم العثمانى"، على الرغم من أن الكاتب كان فى حماية النظام الذى كان يعيش تحت ظله. وهذا نتيجة لتقدير خبيث بأن رسالة الدكتوراه بطبيعتها – بسبب المواقف الصريحة غير المستترة عن طريق الصياغة الأسلوبية الفنية – يمكن أن تقلل من الآماد التى يتوصل إليها عمله الأدبى عن طريق الرسائل الأخرى. وفى نفس الحين تقل الإمكانيات على نحو واقعى لفرض رسالة الدكتوراه نص قراءة إجبارياً مثلما هى الحال مع الأدب الرفيع الذى، من الجلى، يمكن وضعه فى كتب القراءة الإلزامية للطلبة. وفى النهاية فالجمهور الذى يقرأ رسالة الدكتوراه لديه موقف نقدى تجاه النص يفترض أنه مشيد على نحو أفضل بدرجة كبيرة مما لدى القراء الشباب وغير المثقفين بدرجة كافية.

(٢٤) ألكسندر بوبوفيتش، المرجع السابق.

(٢٣) أوسكار وايلد (١٨٥٦–١٩٠٠) شاعر وروائى وكاتب مسرحى أيرلندى. يعتبر من أبرز المناضلين من أجل نظرية الفن للفن. (توضيح المترجم).

(٢٦) من المهم أن أندريتش كتب أشهر رواياته فى أوج الإبادة الجماعية ضد المسلمين فى البوسنة والسنجق والجبل الأسود، متعاونا مع هذه الإبادة الجماعية عن طريق وسائله الخاصة مع تقديمه تصورات لها فى مؤلفاته. وهذه الحقيقة والتدعيم اللاحق المباشر تقريبا لمؤلفاته واضحان ومؤثران بدرجة كافية.

(٢٧) معروفه منذ فترة طويلة ترجمات مؤلفات أندريتش إلى اللغتين التركية والعربية. ولا يتم الإحساس بالكل فى عملية ترجمة هذه المؤلفات إلى هاتين اللغتين. وقد أتيحت لمؤلف هذا الكتاب الفرصة مؤخرا لأن يرى أحدث الترجمات لمؤلفات أندريتش فى إحدى الدول العربية. وفى تركيا يتواجد أندريتش فى كتب القراءة المدرسية الإلزامية.

القسم الثانى

الأدب العربى

الفصل الأول

المعلقات الذهبية السبع

عصر البطولة للأدب العربى(*)

يشكو عنترة بن شداد، "أخيل" العصر العربى للبطولة ومؤلف واحدة من المعلقات السبع، فى قصيدته كيف أنه لم يتبق شىء لم يتغن به الشعراء. وكان هذا الفارس الفذ من عصر البطولة، ولكنه أيضا الشاعر الذى ظفرت ملحمته بمكان بين أفضل سبع قصائد فى التاريخ اللانهائى للأدب العربى، جسورا بدرجة كافية لأن ينشد قصيدته مع ذلك - رغم معرفته أن الشعراء الرائعين قد تغنوا بكل شىء.

وتبين - على وجه الخصوص - شكاية عنترة وعزمه على الشروع فى القيام بإنجاز شعرى والنتيجة جلية فى القصيدة المدرجة فى المختارات الفريدة المعلقات الذهبية السبع ، حدوث مواجهة مبكرة للغاية ومثيرة إبداعيا مع التقاليد وتوضح موقفا شاعريا لموهبة شخصية " لبطل" تجاه التقاليد، وكذلك كيف أن القصيدة الناشئة فى منافسة مع التقاليد النامية بالفعل يمكن هى نفسها أن تصبح نموذجية.

ودون استخلاص هنا للمحصلات النهائية من الفرضيات الشعرية المشار إليها، أريد أن أمنح الرأى الخاص بعنترة أهمية المعلومة الأدبية التاريخية والفيلولوجية الجليلة،

(*) تم نشر هذه الدراسة لأول مرة فى: أسعد دراكوفيتش، المعلقات - المعلقات الذهبية السبع، سرايفو، بيلشنج، سرايفو، ٢٠٠٤، ص ٧-٣٨.

مع المخاطرة بأن يتم توجيه اللوم لى بسبب مثل هذا الاستخدام لأحد أجزاء قصيدة لها عظيم التقدير. ذلك أن الشعر العربى الجاهلى بالنسبة لعدد كبير من باحثى الفيلولوجيا محل خلاف من ناحية أصالته، وليس بالضئيل عدد المستشرقين الذين بذلوا جهدا لكى يثبتوا أن هذا الشعر لم يكن موجوداً على الإطلاق، بل إنه تم اختلاقه فى عصر الإسلام ونسبته إلى أسماء شعراء غير موجودين فى الواقع. وفى هذا الصدد فلا يريد المتخصصون فى فقه اللغة الذين ينكرون تواجد هذا الشعر - أن ينتبهوا إلى مجموعة كاملة من الأدلة التى تؤيد وجود تقاليد شعرية ثرية، ومن بينهما القرآن الكريم الذى لا خلاف عليه من الناحية التاريخية، والذى يتخذ مواقف واضحة تجاه الشعر الموجود وتجاه وضع الشعراء، ثم ينتبهوا إلى الحكايات الشفاهية الثرية وإلى التباين فى المفردات بين الشعر الجاهلى وبين ذلك الشعر الخاص بفترة الإسلام.. إلخ. وأعتقد أن أبيات الشعر المذكورة لعنترة لا ينبغى تجاهلها فى السياق المطروح؛ لأن المؤلف لا يذكر بوضوح فحسب أن قبله وقبل قصيدته كان يوجد الكثير من الشعراء بل إن قصيدته أيضا، بحسبانها عملا فنيا متقنا على الصعيد الشعرى، تذكر ضمنا أنه قد سبقتنا تجربة شعرية هامة أو تقاليد. ولم يكن من الممكن ببساطة أن تنشأ قصيدة بمثل هذا الكمال - فجأة - على حين غرة.

ويعتبر العدد الأكبر من الباحثين أن الشعر العربى الجاهلى قد ظهر قبل الإسلام بعدة أجيال، أو بمائة عام قبل ظهور الرسول (ﷺ)(١). وليس من المستطاع التأكيد بدقة زمن نشأة الشعر العربى، ولا من الممكن متابعة تطوره التاريخى قبل القرن السادس الميلادى، ولكن من الراجح جدا أنه كانت تقاليد شعرية متطورة؛ لأن القصائد التى وصلت إلينا - تلك القصائد من القرن السادس الميلادى - كانت على صعيد الإبداع الشعرى متميزة للغاية وناضجة إلى حد كبير، بحيث إنه من الحتمى افتراض أنها نمت على أساس خبرة شعرية سابقة وفيرة نسبيا. وفى الحقيقة، بما أن فقهاء علم اللغة قد سجلوا هذا الشعر فى القرن الثامن الميلادى فحسب، فمن الصواب افتراض أنهم تدخلوا فيه إلى حد ما، ولكن ليس بدرجة كبيرة بحيث يثيروا الشك تماما فى أصالته

وفى نشأته بين التقاليد الجاهلية. ومسألة أصالة الشعر العربى الجاهلى غاية فى الأهمية من وجهة نظر علم فقه اللغة، وسيتم فى هذا العرض تكريس الاهتمام الواجب لهذه المسألة.

والمشكلة الرئيسية فيما يتعلق بالشعر الجاهلى هى أنه كان يعيش بين تقاليد شفاهية[٢]. وحتى الآن لم يتم العثور على أدلة على أنه تم تسجيل هذا الشعر، ولو بشكل جزئى. ويذكر فقيه اللغة المشهور حماد الراوية[٣] (المتوفى فى حوالى عام ٧٧٦) الذى سأرجع إليه فى كثير من الأحيان، أن حاكم الحيرة النعمان (٥٨٠-٦٠٢ م.) أمر بأن تسجل له القصائد التى كانت تتم روايتها شفاهة، وقام الناسخون بتسجيل القصائد واحتفظ بها الحاكم فى قصره الأبيض بالحيرة. وفى عام ٦٨٤ م. قالوا للغازى المختار بن أبى عبيد أنه يوجد كنز فى هذا القصر، فأمر بالعثور عليه، وهكذا تم تسليمه مجموعة كبيرة من القصائد[٤]. وأراد فقيه اللغة حماد الراوية بذلك أن يقول إنه اطلع على مجموعة القصائد المسجلة، ومن أجل هذا كان يعرف الشعر العربى القديم على نحو أفضل من فقهاء اللغة الآخرين. إلا أن المجموعة فى صيغتها المدونة ظلت مجهولة، وتم عدة مرات إثبات أن هذا الفقيه اللغوى غير موثوق به[٥]. وينكر القرآن أيضا فرضية أن القصائد مسجلة: "أم عندهم الغيب فهم يكتبون"[٦].

وبناء عليه فقد كان الشعر الجاهلى – وكذلك أيضا الشعر الإسلامى فى الحقبة الأولى من الإسلام على حد سواء – يتم نقله عن طريق الرواية الشفاهية. وكان هذا الشعر مزدهرا عند البدو، وليس فى البيئات المدنية قليلة العدد. وكان لهذه الحقيقة تأثير على غلبة الموضوعات البدوية؛ فقد كان البدو يتابعون كل مظاهر حياتهم بالشعر؛ وصف الترحال والظواهر الطبيعية والحيوانات والصيد وما شابه ذلك. ونظرا لأن الشعر كان يرتبط ارتباطا مصيريا بالحياة البدوية فقد كانت له شعبية واسعة ومخصص "للتقبل الجماعى". وكانت مهمته، على وجه الخصوص، تنمية الفخر ونشر المجد للقبائل، ومن ثم فهو – بالإضافة إلى المتعة الجمالية – يحل محل ذاكرة التاريخ.

ومن أجل هذا، ففي الواقع من العسير التحدث عن شعبية الشعر لدى العرب الجاهليين بالمعنى المألوف: إن له وصفا يرتفع أعلى بكثير عن "الشعبية" - إنه جزء جوهرى من الحياة والتاريخ. وفوق كل شيء، فقد كانت للشعر وظيفة دينية منفردة سأتحدث عنها بالتفصيل فيما بعد، حينما يجرى التحدث عن إقامة العلاقات المصيرية بين القرآن وبين هذا الشعر. ومن أجل هذا الوضع الاستثنائي الذى لانظير له للشعر لدى البدو فقد كان يتم تكريس اهتمام متفرد لحفظه، بالضبط كشيء يرتبط به الماضى الجيد للقبيلة ارتباطا قويا ويتعلق به نقل التاريخ إلى المستقبل. وهذا هو السبب الرئيسى لتطور مؤسسة حقيقية للنقل الشفاهى للشعر (الرواية)، وقراء القصائد أو المنشدون (الراوى، الجمع الرواة) كانوا يلقون التقدير على وجه الخصوص وسط أفراد القبيلة، وفى كثير من الأحيان يحظون بمكانة الرواة المحترفين.

ولكن بغض النظر عن الوضع المتميز للشعر بين كل الأنشطة الروحية الأخرى للبدو وعلى الرغم من أنه ينسب للعرب امتلاكهم لذاكرة ممتازة، فمن المفترض عن صواب أن الشعر خلال العملية الطويلة للنقل الشفاهى كان معرضا لعناصر متباينة كانت تؤثر فى أصالته. وعلى الرغم من ذلك فذاكرة الأجيال ليست محل ثقة مثل التدوين. وعلاوة على ذلك، فقد كان يحدث فى كثير من الأحيان أن يمتلك المنشد نفسه ميولا شعرية وأنه كان هو نفسه شاعرا، ونتيجة لحفظه الكثير من أبيات الشعر لغيره فقد كان بإمكانه بسهولة أن يخلطها مع أبيات شعره الخاصة، أو أن يخلطها فيما بينها. وبناء عليه فالنقل الشفاهى هو السبب الذى من أجله يمكننا عن حق الشك فى أصالة الشعر العربى الجاهلى، إلا أن هذا السبب ليس بهذا الشكل بحيث يكون بمقدورنا إنكار وجود الشعر الجاهلى برمته.

وكان يؤثر على أصالة هذا الشعر عنصر خطير آخر؛ إذ إن الشعر الجاهلى قد تم تدوينه فى الأغلب فى القرن الثامن الميلادى، وقام بتدوينه فقهاء اللغة المسلمون وهم يبحثون، فى الأساس، عن رواة القصائد بين البدو. ولدى قراءتنا لهذه المدونات نلاحظ شيئا له دلالة كبيرة فيما يتعلق بأصالة الشعر. ذلك أنه فى مجموعة القصائد المشتملة على حوالى خمسة عشر ألف بيت من الشعر، وهو القدر الذى وصل إلينا من العصر

الجاهلى، نادرا للغاية ما يجرى ذكر أسماء الأصنام، وعلى وجه العموم – يوجد قليل جدا من الآثار عن معتقدات البدو الجاهليين. ويُطرح سؤال عن إمكانية حدوث هذا، إذا لم نغفل الحقيقة التى تم إبرازها من قبل بأن الشاعر الجاهلى كان يقوم أيضا فى كثير من الأحيان بمهمة كاهن القبيلة، أى إنه كان أيضا شخصا مقدسا يتصل بالذات عن طريق أبيات الشعر "بالقوى العليا"(٧). والشعر الأصيل كان لابد وأن يترك كثيرا من الآثار على المعتقدات الجاهلية.

وقد اتخذ القرآن موقفا سلبيا بشكل جلى تجاه شعراء الجاهلية، وهذا – كما سنرى – بالذات عند الأخذ فى الاعتبار الوظيفة الاجتماعية للشاعر والأساس العقائدى لمؤلفاته، ولذا كان من الممكن توقع أن يقوم فقهاء اللغة المسلمون بمهام فيلولوجية لا من مواقع علمية فحسب، بل وأيضا من مواقع أيديولوجية، خاصة وأن الإسلام كان لايزال دينا فتيا نسبيا يحمل فى "ذاكرته الجديدة" "الوظيفة الوثنية" للشاعر. وبعبارة أخرى، فمن الراجح جدا أن فقهاء اللغة، وهم يدونون القصائد كانوا يتدخلون على المستوى العقائدى؛ أى إنهم كانوا ينفذون عملية فريدة لإزالة الطابع الوثنى من الشعر بأن يحذفوا منه أسماء المقدسات الوثنية وما يتعلق بها. ومن هنا نجد فى المعلقات اسم الله، وبعض نعوته، أو الحلف بأيمان إسلامية على نحو واضح(٨). ويتم ذكر الأوثان فى عدة أماكن فحسب(٩). إلا أننى أعتقد أن مثل هذا النوع من إزالة الطابع الوثنى – رغم أنه على الصعيد العقائدى يمكن أن يكون ذا أهمية – ليس له أهمية شعرية وفيلولوجية كبيرة ولا حتى جمالية. ومثل هذه التغيرات لم يكن بمقدورها أن تؤثر تأثيرا جوهريا على التشكيل الإبداعى للقصيدة. ومن ناحية أخرى، من المهم للغاية الأخذ فى الاعتبار أن الواجب الأولى للمهمة الفيلولوجية من وراء جمع الثروة الشعرية هو أن يضمن للتقاليد المدونة مكانة العلم البارع فى تفسير القرآن. لقد أدرك فقهاء اللغة، تقريبا فى آخر لحظة، أنه من الأهمية بمكان تسجيل الثروة الشعرية، الثمينة من أجل التفسير الفيلولوجى للقرآن. وبذلك شددوا على أهمية حدوث تواصل بين القرآن وبين التقاليد، وحتى ولو أن هذا التواصل يبرز فى مواقف سلبية.

ولا أحد ينكر هذه الحقيقة عن المهمة الفيلولوجية ذات الباعث التفسيرى، ولكنى لست على علم بأن أحدا قد لاحظ وحلل أهميتها فيما يتعلق بأصالة المادة المدونة؛ إذ إن كثيرا من المستعربين يشير إلى إزالة الطابع الوثنى من المادة عن طريق الفيلولوجيا الإسلامية، ولكنى أعتقد أن طبيعة المهمة الفيلولوجية كانت بالضبط بهذا الشكل، وفقا لمنطق الأمور، بحيث إنها كانت تحمى أصالة الشعر الجاهلى أكثر مما كانت تثير البلبلة. ذلك أنه نظرا لأنه يُراد للتراث الإبداعى القيام بمهمة تفسير القرآن - وكان هذا واجبا لا خلاف عليه لفقهاء اللغة الذين كانوا يقومون بجمع الشعر - إذن فالدقة فى عملهم جوهرية بالدرجة التى كانوا بحسبانهم مؤمنين يدركون الطابع المقدس تقريبا لمهمتهم، وفيما يتعلق بهذا يدركون ضرورة أن يكونوا ثقة على الصعيد الفيلولوجى. وكان لابد لفقيه اللغة المسلم أن يكون مهتما بمثل هذا التسجيل للشعر الذى سينقله فى مستوى نحوى ومعجمى أصيل على النحو الأمثل، فى الواقع فى جوهره الفيلولوجى. لأن مثل هذا الفقيه اللغوى لابد أن يكون على وعى بأن تزييف التقاليد الشعرية التى يتم تدوينها للمساعدة فى فهم القرآن - يؤدى إلى التحريف المتعمد لشرح وتفسير القرآن على وجه العموم، وهذا يعد كفرا. ونظرا لكونها مهمة بالنسبة لتفسير القرآن، فى هذه الحال القاعدة اللغوية للقرآن، لذا فقد كان لابد من تسجيل الشعر الجاهلى بدقة فى هذا المجال. وتبديل أسماء الأصنام باسم الله وبصفاته، رغم أنه ليس بلا أهلية تماما، لا يمكن أن يقلل من قيمة الجهد المفترض عن صواب لفقهاء اللغة للمحافظة على الأسس الأخرى للشعر باعتبارها أصيلة. ويذكر المرجعى برو كلمان أن المشاعر الدينية لم تكن قوية لدى عرب الجاهلية، ومن ثم لم تكن هناك آثار للمعتقدات الدينية فى شعرهم بالقدر الذى يعتقد البعض بأنه موجود(١٠).

وعلاوة على ما ذكر، فينبغى الأخذ فى الاعتبار أنه تسود رغم ذلك فى المرثيات الجاهلية - كتلك التى تم تدوينها - روح الوثنية. والأكثر من ذلك أن هدف المرثية كان السحر؛ فقد كان ينبغى على المرثية أن تكتم غضب المقتول، وأن تمنعه من العودة إلى الحياة حتى لا يثير قلق الأحياء. وكانت النسوة متخصصة فى المرثيات؛ لأن هذا اللون لم يكن يناسب الرجولة البدوية. وبناء عليه فالمرثية جنس وثنى بشكل جلى بالمعنى الذى

قدمته به بالضبط، وعلى الرغم من ذلك ظل موجوداً بعد ظهور الإسلام الذى تبعد عن طبيعته الحالة النفسية للحزن بمناسبة الوفاة: ﴿إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ﴾ (الآية رقم ١٥٦ من سورة البقرة) - وهذا مشيد فى نفس أركان الإسلام، ولذا يتم توديع المتوفى بهدوء ووقار، وكأنه شخص انتقل فحسب إلى مكان آخر، وليس شخصاً يغيب بلا عودة.

ويفيض الشعر الجاهلى، فيما عدا قصائد الرثاء، بقصائد الفخر والهجاء التى تؤجج النزاعات بين القبائل. وقد ندد الإسلام بكل هذه الموضوعات تنديدا حادا مع إصراره على المساواة والأخوة فى الدين، إلا أن كثيرا من مثل هذه القصائد استمرت متواجدة فى النقل الشفاهى، وتم تسجيلها فى الأبحاث الفيلولوجية. وهذه أيضا أدلة تؤيد التأكيدات بأن الشعر الجاهلى لم يكن من الممكن أن يكون مختلقا فيما بعد. حقيقة أنه نتيجة لمجىء القرآن ولانشغال العرب فى نشر الإسلام تراجع الشعر لحين من الوقت، ولكن فى عهد الدولة الأموية (٦٦١-٧٥٠م). اشتعل مرة أخرى بشدة الحماس الشعرى العربى.

ومن الراجح أن الشعر الجاهلى بصيغته التى وصل بها إلينا ليس أصيلا تمام الأصالة، ولكنها ادعاءات متطرفة وغير مقبولة من وجهة نظر العلم والمنطق بأن هذا الشعر بأكمله مختلق ومنسوب إلى شعراء جاهليين لا وجود لهم.

ومن أجل الفهم الصحيح لهذه التقاليد ولظاهرة النقل الشفاهى الجماعى لعدد من القرون من المفيد الأخذ فى الاعتبار أن الشعر فى العصر الجاهلى ليس مرتبطا بالمدينة، بل كان بدويا فى أفضل إنجازاته؛ أى إن السمة المميزة لهذا الشعر الجاهلى الانتشار الشامل وليس الانتقاء؛ فالانتقاء الإبداعى مجهول بالنسبة للتقاليد الجاهلية، وهى نسبية فحسب فيما بعد ذلك بفترة طويلة(١١).

وتجلت الشعبية العامة للشعر، ويرجح أنه لا نظير لها بالنسبة لذلك العصر - فى المنافسات الشعرية المنعقدة فى كثير من الأماكن بشبه الجزيرة العربية. والشعراء الذين كانو فيما عدا ذلك أكثر أفراد القبيلة نفوذا - يكفلون بأشعارهم الثقة بالنفس والمجد والأفضلية الأخلاقية الكاملة لإخوانهم فى القبيلة. وكان الشعراء يمثلون القبائل

فى أصعب الخلافات. على سبيل المثال، فيما يتعلق بالصراعات المستمرة لعديد من السنوات بين القبيلتين القويتين تغلب وبكر كان ينبغى أن يصدر الحكم ملك الحيرة عمرو بن هند (٥٥٤-٥٦٩م.)، ولكن الحكم يتم على أساس نتائج المسابقة بين شاعرين من تلكما القبيلتين - الحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم - وقصائدهما موجودة أيضا بين هذه المختارات. فهل تم تسجيل مرجعية أكبر لكلمة الشعر، وهل هى ممكنة على الإطلاق؟

والسوق الأكثر شهرة بين الأسواق العربية التى كان يتم فيها عقد مسابقات شعرية هى سوق عكاظ التى كانت تفوز فيها المعلقات: وتقول التقاليد إن المعلقات هى القصائد الفائزة فى سوق عكاظ، وأنها تمثل أقصى أمد والتقييم المبالغ فيه للتقاليد، ومن ثم سيتطور الشعر اللاحق تحت رقابتها الإبداعية.

والمعلقات هى أقدم ديوان كامل للقصائد، وحسبما يبدو، فهذه هى أقدم مختارات شعرية وصلت إلينا. وقد قام بإعدادها فقيه اللغة المعروف حماد الراوية الذى أمانته على صعيد الفيلولوجيا والاستشهاد محل شك فى كثير من المصادر[١٢]. ويقال عن حماد إنه يحفظ عن ظهر قلب ثلاثة آلاف من القصائد الجاهلية، وإنه يعرف سبعمائة قصيدة تبدأ بكلمات "بانت سعاد"[١٣]. وبعض المصادر، ومن بينها المؤلف - المكتبة "كتاب الأغانى" للأصفهانى (٩٦٧م.)، تتهم حماد بحبه لأن ينقح بنفسه القصائد، بل وأن يضيف إليها قصائده الخاصة[١٤]. وهذا ممكن، إلا أن كتاب "الأغانى" يبنى أحكامه فى كثير من الأحيان بشكل مثير للدهشة على مصادر غير موثوق بها تاريخيا، وعلى النوادر وما شابه ذلك. وينبغى مقارنة كثير من المعلومات الموجودة بهذا المصدر بعديد من المصادر الأخرى[١٥].

وبناء عليه، فإن حماداً الراوية اختار سبع قصائد ورتبها فى ديوان واحد باعتبارها قصائد نموذجية للتقاليد العربية الجاهلية. وكثير من الأمور المتعلقة بهذه القصائد ليس موثوقا به من الناحية التاريخية[١٦]. ويعتبر المستشرق البارز نولدكه، على سبيل المثال، أن هذه القصائد السبع تمثل انتقاء من جانب حماد لأفضل القصائد من العصر الجاهلى،

وليس هذا اختيارا للعرب الجاهليين أنفسهم[١٧]. وفيما يتعلق بهذا ينبغى بحث لقبها "المعلقات". وهذه الكلمة تعنى المعلقة. ويعتبر بعض العلماء أن هذه القصائد، بحسبانها الفائزة فى سوق عكـاظ، كانت مكتـوبة بحروف مذهبة على قماش مصرى ومعلقة على جدار الكعبة حتى يمكن أن تثير إعجاب جميع العرب فى وقت الحج[١٨].

وهذه الرواية هى الراجحة، ربما لا بسبب الثقات الذين يعضدونها (لأننا سنرى أنه لا يقبلها الثقات الذين ليسوا بأقل أهمية) بقدر ما هو بسبب جمالها. القصائد الطويلة الجذابة مكتوبة بحروف ذهبية على حرير مصرى ناعم ومعلقة بأهم مكان مقدس عربى. والتقديس المتبادل للقصائد بالكعبة وللكعبة بالقصائد هو حقا ملهم روحانيا وفطرى أسطوريا على نحو قوى. فالمقدسات متواجدة فى مكان واحد وفى تعاون كامل. وأعتقد أنه لا توجد على الإطلاق فى التاريخ مختارات من الشعر مقدسة بهذا الشكل. ولو لم يكن هذا التفسير لاسم المعلقات موجودا لكان ينبغى اختلاقه، ومادام موجودا بالفعل، فلا يلزم رفضه ولا حتى نتيجة لالتزامى بأن أنوه فى هذا المكان إلى التفسيرات الأخرى.

ولا يقبل الثقات الجاحظ (٨٦٨م). والأصفهانى والمبرد (٨٩٨م). التفسير الذى وفقا له تمت تسمية المعلقات بهذا الشكل؛ لأنها معلقة على الكعبة. ولا يستخدم أيضا اسم المعلقات ولا حتى أشهر الشارحين لهذه القصائد، وهو أمر غاية فى الأهمية، بل هم يستخدمون أسماء أخرى سأذكرها على الفور فى تكملة العرض[١٩]. ونظرا لأن هناك فعل مشتق من هذا الجذر (علق) له معنى آخر وهو "شرح"، فمن الممكن أنه تمت تسمية القصائد بهذا الشكل؛ لأنها خلال عملية النقل الشفاهى وعلى مستوى الشعبية العربية الشاملة، تعرضت لكثير من الشروح. ويؤكد ويلهم أهلواردت أنه لم يقم أحد قبله بطرح إمكانية تسميتها بالمعلقات؛ لأنها مركبة من ناحية المحتويات، بحيث إنها تعالج كثيرا من الموضوعات التى ترتبط فيما بينها وتتشبث ببعضها عن طريق الجناس بالوزن والقافية[٢٠].

وهذه القصائد معروفة أيضا بأسماء أخرى. والاسم الأكثر تكرارية (وعلى وجه الخصوص فى المصادر القديمة) هو السموت وتقول التقاليد إنه أسماها بهذا الاسم مؤلف المختارات حماد الراوية. وبهذا الاسم (بمعنى العقد) أراد حماد الراوية، زعما، إبراز تفرد هذه القصائد، أى جودة اختياراته الشخصية من الشعر الجاهلى[٢١]. وتستخدم أيضا لهذه القصائد أسماء "الطوال" "والمذهبات" "والمشهورات".

ولا تتطابق جميع النسخ المنقحة لهذه المجموعة من الشعر. وهناك إجماع عام بشأن خمسة من الشعراء الذين شمل الديوان قصائدهم وهم: امرؤ القيس وطرفة بن عبد البكرى وزهير بن أبى سلمى ولبيد بن ربيعة العامرى وعمرو بن كلثوم. وعنترة بن شداد (باعتباره السادس) والحارث بن حلزة (باعتباره السابع) تدرجهما أغلبية النسخ المنقحة، بينما يدرج معها المفضل الضبى فقيه اللغة المعروف النابغة والأعشى. وأضاف الشارح التبريزى إلى القصائد السابقة قصيدة عبيد بن الأبرص أيضا، ولذا فإن مختاراته الشعرية تشتمل على عشر قصائد[٢٢].

وهنا يلزم توضيح مفهوم "القصيدة " للقراء الذين ليسوا على معرفة كافية بالأدب العربى. والقصيدة بوجه عام هى عمل أدبى. وبناء عليه فالمعلقات هى قصائد منتقاة من بين عدد كبير من القصائد. إنها القصائد الذهبية والقصائد الطوال وما شابه ذلك، ولا يكفى تسميتها بالقصائد؛ لأنها بهذا الاسم لا تتميز عن العدد الوفير من القصائد.

ومن الناحية الإيتمولوجية فقد نشأ اسم القصيدة من جذر الفعل " قصد" الذى يعنى هدف إلى، رمى إلى، نوى على[٢٣]. وبناء عليه فقد نشأت القصيدة الجاهلية بغرض محدد، قصيدة ذات هدف، وهذا على مستويين، الأول، القصيدة كلها بحسبانها عملا فنيا، تهدف إلى أن ترضى عن طريق أبيات الشعر أحد أصحاب السلطة، أحد رعاة الشعر، الذى ينتظر منه أن يمنح الشاعر مكافأة. ويمكن أن يكون الهدف ذم أحد الأعداء – للشاعر أو لحامى الشعر. وقد يكون غرض القصيدة الصلح، كما كانت المهمة الشهيرة للسعى فى الصلح بمعرفة الحارث بن حلزة وعمرو بن كلثوم. ويجوز أن يكون

النطق بأحد الأقوال المأثورة وما شابه ذلك. وإذن فالمقصد الأساسى للقصيدة فى كل الأحوال وعلى الدوام فى توافق مع المصالح الهامة للشاعر أو للقبيلة. لقد كانت القصيدة تتحرك فى نطاق المصالح العملية. وهذا التوجه النفعى الشعرى المبكر ظل سارى المفعول فى الجزء الأكبر من الإنتاج الشعرى، وكذلك فى غضون كثير من القرون بعد ظهور الإسلام. وقد تأسس نظام الرعاية الشعرية فى الحقبة الجاهلية وجرى تطويره فى عهد الدولتين الأموية والعباسية (٧٥٠-١٢٥٨)، والنتيجة المباشرة لإقامة النظام المسيطر للرعاية هى هيمنة الأجناس الحمائية - قصائد المدح والذم.

وبالطبع، تعيين هدف للقصيدة العربية الجاهلية له صلة مباشرة بالمكانة الاجتماعية للشاعر وبالتأثير الناتج عن قصيدته. هدف القصيدة كان يمكنه بدرجة عظيمة، فى مجال المصالح العملية المختلفة، أن يؤدى مهمته بنجاح كبير فحسب فى مجتمع كان يعترف للشعر بنفوذ لا يقارن بأى نفوذ آخر به. ويمكننى القول حتى بأن الشعر - فى سياق هذا العرض - كان فى وضع مقلوب فريد يتسم بالمحاكاة. وبهذا أريد أن أبرز أن الشعر فى ذلك العصر العربى المبكر لم يكن يحاكى الحياة بالدرجة التى كانت الحياة تتأقلم مع الشعر. لقد كانت الكلمة الشعرية قوية إلى درجة أن الشعراء، بحسبانهم الطليعة، كان بإمكانهم الخروج إلى المبارزة الشعرية قبل تقاتل القبيلتين بالسلاح لكى يضمنوا السبق لإخوانهم فى القبيلة. لقد كان بمقدورها التأثير على وقف أعمال العداء المستمرة منذ عقود، وكانت تؤثر تأثيرا مباشرا على قدر مجد القبيلة وعلى خلودها التاريخى. وحينما ألقى عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة أمام الملك النعمان قصائدهما وهما يعرفان أنه يتوقف على نجاحهما مستقبل الحرب أو السلام والحكم لصالح إحدى القبيلتين، كانت هذه وحدة لا نظير لها بين التاريخ والسياسة والشعر. ولم يكن من المستطاع أن تؤثر فحسب على القرار المصيرى من جانب الملك "الحجج الدفاعية" التى يعرضها الشعراء، بل أيضا العنصر الجمالى لحججهم. ولو لم يكن الأمر كذلك لما ظهر الشعراء فى الخلاف ولما عرضوا براهينهم فى قصائدهم. هل ممكنة على الإطلاق مظاهرة أكثر إقناعا لقدرة الشعر؟! لقد قام الشعر إلى حد كبير بتشكيل الواقع وينبغى بحث تحديده للهدف فى السياق المطروح. ولم يكن الشعر منفصلا بعد

عن السياسة وعن الواقع على وجه العموم، باعتباره عالما لخيال، أو بحسبانه مجرد تلاعب بالخيال. والقيمة الجمالية للشعر هنا هى شىء مفترض. وسيتم تحقيق أهدافه تبعا للبراعة فى الدنو من هذه الأهداف.

وعلى المستوى الثانى، التأسيس الاصطلاحى للقصيدة باعتباره قصيدة ذات قصد محدد ينعكس على بنيتها المتعلقة بالموضوعات؛ إذ إنها قصيدة تمثل رحلة خيالية، وحيث إن لكل رحلة هدفها فهكذا كل رحلة للشاعر، عبر القصيدة، تقود إلى أحد الأهداف المذكورة (المدح، الذم وما شابه ذلك) الذى يتحدد فى نهاية القصيدة.

وبناء عليه فالمعلقات تتضمن عدداً محدداً من الموضوعات - أيضا مثل الشعر الجاهلى كله - التى يقوم الشعراء بتنويعها بمختلف السبل. وهذه القصائد مبنية من ناحية الموضوع بشكل متكرر. وكانت فى أغلب الأحوال تبدأ بالاستهلال الغنائى العاطفى (النسيب) الذى يسافر فيه الشاعر فى الصحراء (فى الأغلب مع اثنين من الأصدقاء) ويعثر على بقايا الإقامة فى خيمة (الأطلال، الرسوم، الديار) وهى معرضة لعوامل الزمن. ويتحدث الاستهلال الغنائى دوما عن رحيل الحبيبة. وهذا الأسلوب الشعرى هو على الأرجح تعبير عن الطريقة البدوية للحياة. وكان الفراق من حتميات الترحال البدوى. وتذكّر الأطلال الشاعر بالحبيبة التى قضى معها لحظات غرام مشبوبة العاطفة، وبعد ذلك فرقت بينهما حتمية الحياة البدوية وأبعدت الحبيبة إلى لا نهائية الصحراء. وبدون حياء يسكب الشاعر الجسور أو البطل الغنائى - الدمع مع إحيائه للذكريات الغرامية. هؤلاء البدو الذين ارتفعوا بالرجولة الصلبة والصامتة إلى مستوى أرفع القيم ذات السجايا الطيبة- سمحوا لأنفسهم بأن يبكوا فى الشعر فحسب من أجل الحب، بسبب هوى الغرام الشديد. والشعر لا يسجل دموعهم فى أية مناسبات أخرى.

والشاعر المرتحل بعواطفه الجياشة يواصل الترحال فى عالمه القاحل المجدب الذى فيه فحسب مفعم على الدوام مجرى نهر العواطف الغنائية الغرامية. وفيما عدا ذلك فالعالم الخاص بالبدوى رتيب بشكل يبعث على اليأس. وفى هذه الرحلة الخيالية - الترحال فى القصيدة - سيصف الشاعر بواقعية مثيرة للدهشة مجموعة كاملة من

المشاهد المتعاقبة من العالم الذى يتم السفر فيه. وهكذا سيقوم بوصف قيظ الصحراء وبرودة الليل التى لا تحتمل، وهطول الأمطار باعتباره مشهدا صحراويا يصعب التعبير عنه. ونظرا لأنه فى الطريق لابد وأن يقوم بصيد شىء فسيصف الحيوانات البرية ويصور مهارته فى الصيد وجودة السلاح... إلخ. وفى الغالب ينتقل الشاعر من موضوع إلى موضوع، بدون ترابط صلب فى المغزى، باستثناء المغزى العام للترحال. وفى النهاية سيقوم الشاعر بالإفادة عن مغزى الرحلة الخيالية، أى الغرض من عمله الفنى.

وبناء عليه، فالقصيدة تشيد على نحو فسيفسائى مجموعة من اللقطات أو الأحداث العرضية أو الموضوعات "تتجمع" فى وحدة كلية تشكل القصيدة، أى الرحلة. ومن الممكن تأمل هذا التباين فى العناصر فى "المستويات البنوية المنخفضة"؛ ففى أحوال كثيرة يشكل بيت من الشعر أو بيتان وحدة كلية مستقلة ذات مغزى. ويبدو لى أن مثل هذا البناء للقصيدة الجاهلية يعضد الفرضية الخاصة بتباين العناصر باعتبارها أساسا بنيويا للفن العربى. ونتعرف هذا الأساس فى كثير من المؤلفات الأخرى أيضا، وهو يحقق الفوز فى حكايات "ألف ليلة وليلة"[٢٤].

إن الشاعر المرتحل هو متأمل. وحتى حينما يغنى عن المحبوبة، فى المقدمة الغرامية، فهو يذرف الدمع من أجل مفاتنها الجسدية. إنه يتغنى بجمالها ولا يشدو عن الحب. إن الحبيبة مفعول فى الوصف ومن العسير العثور على بيت شعر تكون هى فيه فاعلا قادرا على إجبار الشاعر على تصوير نشوتها وسخطها والعالم الخاص بأحاسيسها[٢٥]. والشاعر متأمل فى الصيد أيضا، على الرغم من أنه، من الناحية الشكلية، هو القائم به. إنه على الدوام يظل عند مسافة إدراك الحسى والظاهرى، إنه لا ينفذ إلى جوهر الأمور، لا يكرس نفسه للتفاعل والسطحية جلية، وهى من الناحية النظرية أيضا مثيرة للاشمئزاز.

ولا يوجد تقريبا كتاب يبحث فى الأدب العربى دون أن يسجل هذه المادية للأدب العربى القديم. وفى هذا الصدد يجرى - بقدر ما أعلم - ذكر، بصفته تعليلاً وحيداً،

أن العرب كانوا ينقلون فى شعرهم أسلوب حياتهم ورؤيتهم للعالم؛ ففى الظاهر كانوا ينظرون إلى الحياة على أنها مجموعة من الأحداث غير المترابطة، إنهم ليسوا قادرين على بلوغ المعنى الذى يربط كل هذه الأحداث. ببساطة - إنهم شعب فاقد لملكة الخيال على نحو بيّن، وغير جدير لأن يتغلغل إلى المعنى العام للحياة والعالم[٢٦]. وتبدو لى مثل هذه النظرة سطحيـة. والدليل المضـاد المقنع هو الإسـلام؛ فـإذا كـان هؤلاء الشـعراء المذكـورون يصـورون بدقـة القـدرات الفكرية للعـرب، فكيف كـان يمكن أن تظهـر بين ظهرانيهم ديانة الإسلام المتسقة اتساقا توحيديا إلى حد كبير؟!

إن الشعر العربى الجاهلى هو شعر الوصف، وهو فى الوقت نفسه شعر المسافة. وكثير من المستعربين، والعرب أيضا بالطبع، لاحظوا أنه يسيطر على هذا الشعر تشبيه المقارنة. وهذا الإثبات هام أهمية فريدة، ولكن من غير المثمر اعتباره نتيجة نهائية، بل بحسبانه أساسا انطلاقيا لأبحاث إبداعية أكثر عمقا لهذا الشعر. وللأسف لست على علم بأن أحدا مضى إلى أبعد من هذا الاكتشاف الإحصائى[٢٧]. ورغم أننى لم أبحث تواتر ورود تشبيه المقارنة فى الشعر العربى القديم، فإننى يمكننى القول بأن التواتر كثير على نحو فريد. فما النتائج التى يمكننا أن نستنبطها من هذا؟

ويمكن بسهولة قبول الاكتشاف الإحصائى عن ورود تشبيه المقارنة، نظرا لأننى أعلم أن الشعر العربى القديم هو فى الواقع شعـر للوصف الذى يعد تشبيه المقارنة هو لبه البحت. وبناء عليه، فعند تحليلى لهذا الشعر ألحظ أنه شعر وصفى، وهذا يعنى - كما أتعشم أننى قد بينت منذ قليل وأنا أتحدث عن الشاعر المتأمل - أنه أيضا شعر المسافة. ونتيجة لذلك، فلا يمكن حدوث شىء آخر سوى أن يسيطر تشبيه المقارنة على هذا الشعر. وفى السياق المطروح، فإنه يمكن تسمية تشبيه المقارنة بتشبيه الوصف، وبالتالى بتشبيه المسافة أيضا؛ لأن أداة المقارنة "مثل" تصر على المسافة - إنها بالفعل مسافة بين متلازمين (متقارنين).

وحيث إنه يجرى التأكيد بالنسبة لتقاليد برمتها، أو على الأقل بالنسبة لأهم جزء من هذه التقاليد، بأنه يسيطر عليها تشبيه المقارنة، فإنه عندئذ لابد من استخلاص

"نتائج إبداعية" من هذا الأمر تتوافق مع الموقف بشأن الشعر العربى الجاهلى باعتباره شعرا للوصف. ولا يمكننى قبول مصطلح الشعر المادى؛ فالمصطلح خشن إلى حد كبير وغير متميز بالنسبة للأدب. ولا يمكنه حتى على صعيد المرادفات أن يحل محل مصطلح الواقعية.

ولننظر لحظة كيف ترتبط سيطرة تشبيه المقارنة بتحديد هذا الشعر على أنه وصفى، أو على أنه شعر مسافة، مع مقابلته بالتشبيه النظير - الاستعارة(٢٨).

وتتحول المقارنة إلى استعارة حينما يتم إلغاء أداة المقارنة وأحد المتلازمين / وأحد المقومات(٢٩). وبهذا تحدث الأعاجيب فى اللغة، ولكن تحدث أيضا فى التعبير عن موقفنا تجاه العالم. فالاستعارة تلغى المسافة؛ إنها ليست منفردة للوصف. وفى الحقيقة تهيمن الاستعارة على الوصف بحيث وهى تحتويه تنقل مركز التأكيد إلى جوهر الأمر. إنها تخلق التفاعل. والعلاقات بين المقومات ديناميكية وهى علاقات قرب إلى حد التطابق. وحتى تلك المادية التى يلاحظها المستشرقون تصبح روحانية فى الاستعارة، مثلما فى الحالة العليا للوعى الإبداعى وللغة. ولو كانت الاستعارة فى الشعر العربى القديم متكررة مثل تشبيه المقارنة لكانت لدنيا بالتأكيد نتائج إبداعية بعيدة المدى، وللاحظنا مميزات مختلفة اختلافًا كبيرًا لهذا الشعر.

والشكل الصارم ينظم القصيدة المتنوعه من ناحية الموضوع التى تحيط تقريبا بجميع أهم موضوعات الحياة البدوية. وهذه القصائد الطوال المؤلفة من مائة بيت شعرى، أو أقل بقليل، ليس لها عنوان، وهذا من الراجح، لأنه من العسير عنونة قصيدة تتضمن كثيرًا من الموضوعات. وفى أغلب الأحوال يتم تحديد هوية هذه القصائد وفقا للبيت الأول منها أو وفقا للقافية. وكانت القصيدة تلتزم بوزن واحد ولابد أن تكون أحادية القافية. ونظرا لوفرة عدد القوافى العربية، فهذا يعنى أن القافية الواحدة (المتضمنة فى بيت الشعر) مكونة من عدد محدد من التفعيلات التى تتألف من عدد معين من المقاطع المنفتحة والمنغلقة، أو القصيرة والطويلة. وتتم كتابة أشطر أبيات الشعر بشكل أفقى، الشطر بجانب الآخر، والشطران يشكلان بيت الشعر. وفى بعض

الأحيان تظهر القافية في نهايتي شطرى بيت الشعر، ولكن فى العدد الأكبر من القصائد - وكذلك فى المعلقات - تظهر القافية فى نهاية الشطر الثانى من بيت الشعر. والحرف الساكن هو حامل القافية (ولا يكتب الحرف الملفوظ على الحرف الساكن ولكن يتم النطق به)، وتسمى القصيدة بهذا الحرف الساكن: القصيدة التى تقفى بالراء تسمى الرائية، والتى تقفى باللام تسمى اللامية... إلخ(٣٠).

وينبغى القول على الفور بأن مرجعية القصائد الجاهلية كانت حقا مصانة، وعلى وجه الخصوص المعلقات؛ لأنه بعد ذلك بمئات السنين، تقريبا إلى العصر الحديث، كان يتم تدوين القصائد بقافية متجانسة وبوزن واحد. وبالنسبة للعرب فى القرون الوسطى كان الشعر الجاهلى معياريا على الصعيد الجمالى - تقريبا - مثلما كان الأدب القديم بالنسبة لأوروبا فى القرون الوسطى.

ولم يكن الشاعر فى العادة ينشد عن موضوع واحد، ولم يكن يجتهد فى تنظيم القصيدة على نحو متين من ناحية الموضوع، بل كان يوجه كل جهده إلى الشكل، وإلى الاستجابة للمطلب الأساسى من أجل تحقيق وزن واحد وقافية واحدة فى القصيدة كلها. وفى الحين ذاته، فإن موضع اهتمامه الأمثل هو التلاعب المثير للإعجاب باللغة، واستخدام القدرات المعجمية التى لا تنضب تقريبا للغة العربية.

والقصيدة الجاهلية مخصصة لحواس المستمعين، إنها موجهة فى المقام الأول إلى أسماع المتلقين. ونظرا لأنها كانت تعين على النقل الشفاهى، فقد كان على القصيدة أن تراعى الرنين وكيف ستتقبلها أسماع أولئك الذين توجه إليهم. ولذا فإن الشكل يكون فى المقام الأول.

وتتواءم الخصائص الشكلية للشعر مع سهولة الحفظ التى كان الشعر يتواجد بها، هذا بالإضافة إلى تواؤمها مع المتعة الجمالية. وكان على القافية الواحدة والوزن الموحد للقصيدة أن يسهلا حفظها، نظرا لأن القصائد فى الواقع ليست مستقلة من ناحية الموضوعات. حقيقة، ظهر فى التقاليد مع مرور الزمن الكثير من القصائد التى تحمل نفس القافية ونفس الوزن أيضا، فأصبح هناك احتمال كبير بأن يقوم المنشدون خلال

عملية النقل الشفاهى بتبديلها وبنقل أبيات شعرية من قصيدة إلى أخرى، نظرا لأن القصائد تحمل نفس القافية والوزن، وكان هذا يؤثر تأثيرا غاية فى الخطورة على أصالة الشعر. وفى النهاية، فإن القافية المتجانسة والوزن الموحد لم يكن بمقدورهما أن يضمنا الأوضاع المستقرة لأبيات الشعر فى القصيدة. وهكذا فى المعلقات أيضا يمكن ملاحظة تردد الرواة الناقلين؛ ففى بعض الروايات لا تظهر أبيات شعرية معينة فى نفس مواقعها كما فى الرويات الأخرى. وبناء عليه، فنظرا لأن القصيدة ليست متينة البناء من ناحية الموضوع، ولأن أبيات الشعر كانت فى كثير من الأحيان تقيم وحدات كلية فكرية مستقلة، فقد كان سيان بالنسبة للقافية المتجانسة والوزن الموحد الموقع الذى ستظهر فيه أبيات الشعر. ولقد كان من الممكن إغفالها دون أن تتأثر القصيدة بذلك.

ومن أجل مثل هذه العلاقة بين الشكل والمضمون فى الشعر الجاهلى، فقد أبرز المستشرقون (وبعض العرب تحت تأثير الاستشراق) الانفصام بين الشكل والمضمون باعتباره مشكلة إبداعية رئيسية لهذا الشعر، ويميلون إلى التقييم السلبى نظرا للانفصام الظاهر.

وإصرار الشعر الجاهلى على الشكل، من أجل السبب الذى ذكرته، يثير إلى حدما مسألة الوضع المقلوب للشكل - المضمون بالنسبة لتقاليد الدائرة الثقافية الأوروبية، ولكن يبدو لى أنه قد تمت المبالغة فى التشديد على هذه المسألة: صحيح أن الشكل فى المقام الأول، ولكن المحتوى أيضا لايفتقد إلى الترابط بحيث يجرى تقييم التقاليد تقييما سلبيا وعلى وجه العموم فالتلاطم العنيف عن طريق الاختلافات الطفيفة للغة، كتلك التى نجدها فى الشعر الجاهلى، وأيضا الوزن والقافية، هى كذلك عناصر غاية فى الفعالية على الصعيد الجمالى؛ لأنها فى ذات الحين تشكل وحدات للمعنى وللصوت[٣١].

وتبرز مشكلة مهمة فيما يتعلق بكمال شكل القصيدة العربية؛ ذلك أن القصيدة تلفت كامل الانتباه إلى الإتقان المثير للإعجاب للشكل وإلى الرقة التى لا توصف تقريباً، بحيث إنها حقا غير متوازنة عناية الشاعر بالجانب الفنى للقصيدة وبمضمونها. وبمرور الوقت تم وضع قواعد دقيقة فى مجال الشكل، وتم توحيدها تحت مسمى "قواعد الصنع"

التى تصر على الجانب الحرفى من الشعر، وهو ما سأتحدث عنه بمزيد من التفصيل فيما بعد، فيما يتعلق بالآماد أو بمعيارية هذه النظرية للإبداع[٣٢]. ولكن ينبغى هنا القول بأن الكمال الفنى للشعر وموضوع اللغة بذاته الذى يكرس نفسه له - يجعل الشعر العربى القديم غير ممكن نقله إلى اللغات الأخرى. وفى الحقيقة، الترجمات ممكنة وهى تتم بنجاح متغير مع أنه ليس كافيا أبدا، بيد أنه يستحيل بالفعل نقل العناصر الجمالية لهذا الشعر إلى اللغات الأخرى.إنه مرتبط ارتباطا قريبا بشروط اللغة العربية (كل شعر يتحقق فى اللغة - هذه هى صفته المتميزة - ولكنه يبحث فيها باعتبارها موضوعا جوهريا)، ويثابر على الوزن المرتبط بالكم وليس بالكيف، ويثابر كذلك على القافية الموحدة، بحيث إن الخصائص الشكلية للشعر العربى القديم المنفذة إلى حد الكمال تثبط عزيمة كل مترجم. ولا فى أفضل الترجمات إلى اللغات الأوروبية لايمكن للشعر العربى القديم أن يتلألأ - ولو إلى حد قريب - بذلك الرونق كالموجود فى النص الأصلى، بغض النظر عن قدرة المترجم على الإبداع. والأكثر من ذلك كان عدد كبير من المترجمين، بقدر علمى، يلجأ إلى الترجمة النثرية لهذا الشعر رغبة منهم فى نقل المضمون فحسب، بحيث تظهر النصوص الأصلية الرائعة فى ترجماتهم على أنها غير ذات تأثير تماما من الناحية الجمالية، ومشوهة تقريبا. ومثل هذه القسوة لا تغتفر[٣٣].

ويمكن القول فى الحقيقة إن علم فقه اللغة (الفيلولوجيا) هو قدر هذا الشعر. وقد سجل الباحثون العرب فى فقه اللغة الشعر (بغرض التفسير الفقهى اللغوى للقرآن)، ويدرسه فى الغالب حتى فى الوقت الحاضر الباحثون فى فقه اللغة من العرب ومن المستعربين على حد سواء. وفى أوروبا تم ترك الشعر العربى القديم للمستشرقين الذين هم، فى الحقيقة، باحثون فى فقه اللغة، وهؤلاء بطبيعة عملهم ليسوا مهتمين ولا مبدعين على الصعيد الجمالى. وهكذا فإن أشهر الباحثين فى فقه اللغة من المستشرقين كانوا يترجمون هذا الشعر ترجمة حرفية، فى شكل كتابات نثرية، خالية من الطلاوة على الصعيد الفيلولوجى - بدون أى وزن ولا قافية، وبدون علامة للفصل الفكرى والفنى بين شطرى بيت الشعر... إلخ. وكان الباحثون فى فقه اللغة لقرون يرهقون أنفسهم

للتدليل عما إذا كان هذا الشعر أصيل وإلى أى مدى، وفى الحين ذاته كانوا يحولون قالبه الفخم، ولكن أيضا المنضبط شعريا، إلى كتابات نثرية غير منسقة تماما على الصعيد الجمالى. ومن قبيل عدم الإنصاف تماما من الناحية الثقافية، وربما من قبيل خبث الطوية أيضا، الإصرار على الانفصام بين الشكل والمضمون فى الشعر العربى القديم، والمثابرة على التفسيرات بأن جماله متضمن بالدرجة الأكبر فى الشكل، وفى الوقت ذاته تقدم إلى القراء أشعار مترجمة ليست سوى كتابات نثرية لمضمونها.

وتتناول التحليلات الفيلولوجية المرهقة الشعر الجاهلى، وليست فحسب ترجماته عديمة القيمة من الناحية الجمالية، بقدر كبير من الريبة والحذلقة الفيلولوجية، بحيث إن قارئ هذه التحليلات يمكنه بسهولة أن يفقد الرغبة فى قراءة القصائد. والتناول الفيلولوجى للشعر الجاهلى لا غنى عنه حقا، ويعود الفضل الهائل للفيلولوجيا فى أنه يوجد لدينا فى الوقت الحالى هذا الشعر على وجه العموم، إلا أنه لا ينبغى قبول الأبحاث الفيلولوجية على أنها المحصلة النهائية، بل على أنها شرط أولى، وعلى أنها تمهيد للميدان من أجل إجراء تناول مختلف. وبالنسبة لتاريخ الأدب فمن المؤكد أهمية أن يكون لدينا أكبر قدر من المعلومات عن الشعر الجاهلى، بغض النظر عن إيجابية هذه المعلومات وعن الانتحالات والأشعار المشكوك فى صحة أصلها، وعن نظام النقل الشفاهى وعن الوضع الاجتماعى للشاعر. غير أن الجزء الأكبر من هذه الجهود لم يأت بنتائج أكثر أهمية، فيما عدا افتراضات غير ثابتة تقريبا. وذلك الذى يتوفر لدينا فى شكل حقيقة هى منتجات غير طبيعية، هى مجموعة من القصائد من العصر الجاهلى، بغض النظر عن مشكلة أصالتها. وعلم فقه اللغة يسلمنا إياها للتحليل الشعرى والجمالى. وعلى الرغم من ذلك فليس فحسب أننا لدينا القصائد فى ديوان واحد، بل تتوفر لدينا معلومات موثوق بها من الناحية الأدبية التاريخية عن تأثيرها على الإبداع بعد ظهور الإسلام. ولدينا أيضا مواقف واضحة للقرآن تجاه الشعر، ومنها يمكننا أن نعرف لا فحسب أن القرآن قد ترك تأثيرا عميقا على تقاليد شعرية ثرية، بل ومن موقفه بمقدورنا بثقة كبيرة بما فيه الكفاية إعادة ترتيب الكثير من السمات الهامة على الصعيد الإبداعى للشعر الجاهلى وتأكيد مكانة الشاعر. ولابد من تكريس اهتمام ضرورى لهذه الإعادة للترتيب.

وبالإضافة إلى موقفه تجاه عبادة الأوثان اتخذ القرآن الكريم موقفا سلبيا على نحو جلى تجاه الشعر، قلما اتخذه تجاه أية ظاهرة أخرى فى العصر الجاهلى. وبالطبع توجد لهذا أسباب تستحق الحزم القرآنى. ومن ناحية أخرى، فإن حزم القرآن يشير إلى أن الشعر لم يكن يمثل ظاهرة سريعة الزوال، بل كانت تتم ممارسته على نطاق واسع وتقديره تقديراً كبيراً.

ويستخدم القرآن أسماء الشاعر والشعر، ولكن ينبغى معرفة أنه يتم استخدام الفعل "شعر" مرادفًا للفعل "علم". ويمكننا تأكيد هذا الترادف فى كثير من المواضع بالقرآن. ولكن يبدو لى أنه يوجد اختلاف بين هذين الفعلين؛ فالجذر "علم" يعنى عرف (معرفة) بالمعنى العملى، أى المعرفة اليقينية أو العقلانية، بينما الجذر "شعر" يعنى المعرفة التى يتم التوصل إليها عن طريق الخيال، أى "المعرفة بالقلب"، ولكن من السياق لا يمكن ملاحظة أن هذه المعرفة الثانية فى مرتبة أدنى، وعلاوة على ذلك فهى المعرفة الوحيدة الممكنة، أى معرفة الجانب الآخر، ما وراء الطبيعة وما شابه ذلك. وبناء عليه فالشاعر هو ذلك الشخص الذى يعرف عن طريق قوة شعره، ويقصد فى هذا الصدد معرفة ما وراء الطبيعة والجانب الآخر، والاتصال بالقوى العليا وبالأرواح وإتقان التعاويذ بواسطة قوة الشعر... إلخ. ويستنتج أن الشاعر كان نوعا من الساحر وأن شعره له قيمة المعرفة الخاصة فى هذا الشأن. لقد كان الشاعر يعرف تأدية مهمة عراف القبيلة (الكاهن) الذى كان يرتدى زيا خاصا من الملابس ويتلفظ بأسلوب طقسى بأبيات من الشعر أو بنثر مقفى وموزون (سجع). وبذلك يتم وضع الشاعر على المستوى العقائدى فى مكانة رفيعة للغاية ويتحدد مركزه الاجتماعى على أنه متفرد. وفى الأساس يمكن القول بأنه فى هذا الطور المبكر من التاريخ العربى كان للشعر مقام مثلما أكد هيجل فى حركة "الروح المطلقة": إنه يسبق مرحلة الدين والفلسفة.

وبناء عليه، فنظراً لأن الشعر كان فى العصر السابق للقرآن يقدم نفسه على أنه لون خاص من المعرفة، ولأنه كان على ارتباط وثيق بالوثنية، فلا ينبغى التعجب من اتخاذ القرآن قرارا يلغى به مثل هذا الهدف للشعر والمقام للشاعر. ولا تتوفر لدينا معلومات

تاريخية بالقدر الكافى عن هذا الهدف والمقام، ولكننا نعيد رسمها من القرآن؛ فنحدد طبيعة الشعر ومكانة الشاعر بالتحديدات المناقضة من جانب القرآن. وسنورد فحسب بعض الآيات القرآنية:

﴿ وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغِي لَهُ إِنْ هُوَ إِلاَّ ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ﴾ (الآية رقم ٦٩ من سورة يس). ﴿ إِنَّهُ لَقَوْلُ رَسُولٍ كَرِيمٍ (٤٠) وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَاعِرٍ قَلِيلاً مَّا تُؤْمِنُونَ (٤١) وَلا بِقَوْلِ كَاهِنٍ قَلِيلاً مَّا تَذَكَّرُونَ (٤٢) ﴾ (الآيات من ٤٠ إلى ٤٢ من سورة الحاقة). ﴿ فَذَكِّرْ فَمَا أَنتَ بِنِعْمَتِ رَبِّكَ بِكَاهِنٍ وَلا مَجْنُونٍ﴾ (الآية رقم ٢٩ من سورة الطور).

وبناء عليه فالقرآن جاء لكى يبعد على نحو خاص، الشعر الذى يعد على أنه معرفة غير أصيلة، بل وعلى أنه نوع من الخداع والتلفظ بمعان غامضة وكان القرآن فى مواجهته يصر على الوضوح الذاتى (المبين).

وكان العرب فى الجاهلية يعتقدون أن العمل الإبداعى الشعرى، أى الإلهام، له ارتباط وثيق بعمل الجن أو الشياطين[٣٤]. وكانوا يعتبرون أن الشاعر فى لحظة الإلهام يهمس له شيطان اسمه الجنى، فكان يعتقد أن الشاعر فى لحظة قوله للشعر به مس من الجنون - أى يتملكه الجن أو الشيطان[٣٥]. واستمر مثل هذا الاعتقاد إلى ظهور الإسلام؛ لأن بعض الشعراء لفترة طويلة أيضا فى عصر الإسلام - مع أن هذا لم يعد بعد ظاهرة عامة - كان يقول إنه يقوم بإبداع الشعر تحت تأثير الجن. وتحدث جرير (٧٣٢م.)، أحد أعظم شعراء العصر الأموى، عن تلبس الشيطان له[٣٦]. وأكد القرآن أيضا الاعتقاد بوجود ارتباط بين الجن أو الشيطان وبين الإلهام الشعرى: ﴿ وَمَا هُوَ بِقَوْلِ شَيْطَانٍ رَّجِيمٍ﴾ (الآية رقم ٢٥ من سورة التكوير). وحينما يصف أهل مكة الرسول (ﷺ) الذى جاء بالوحى بأنه شاعر مجنون يرد القرآن فى حسم قائلا: ﴿ وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُوا آلِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَّجْنُونٍ (٣٦) بَلْ جَاءَ بِالْحَقِّ وَصَدَّقَ الْمُرْسَلِينَ (٣٧) ... ﴾ (الآيات ٣٦- ٣٧ من سورة الصافات). ﴿ وَقُلْ جَاءَ الْحَقُّ وَزَهَقَ الْبَاطِلُ إِنَّ الْبَاطِلَ كَانَ زَهُوقًا (٨١) ﴾ (الآية رقم ٨١ من سورة الإسراء) وما شابه ذلك. وهذا يعنى أن كلمات

الشاعر تعتبر غير صادقة، وبالتالى فإن وضعه الأيديولوجى ينهار بواسطة مصداقية كلمات الله باعتبارها هى الحق.

إن القرآن يشكل موقفه تجاه الشعر على أساس موقفه من الحق وبالنسبة للنفاق المنسوب إلى الشاعر. والآيات المذكورة تبين هذا بجلاء على نحو كاف، ولكن يتهيأ لى أن القرآن صريح صراحة خاصة فى ختام سورة الشعراء: ﴿وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ (٢٢٤) أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ (٢٢٥) وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ (٢٢٦)﴾ (الآيات ٢٢٤-٢٢٦ من سورة الشعراء). وبناء عليه؛ فالشعراء يصنعون الأضاليل ويجرون الآخرين إلى الأضاليل. ومن وجهة نظر القرآن الذى هدفه الأساسى هو إعلان الحق وتوضيحه، فهذا بالطبع إثم عظيم. إن الحقيقة الخاصة بالشاعر تهديد لإقامة نظام جديد وقيم جديدة ولتدعيم الإسلام، تهديد لا يتناسب خطره فحسب مع عمق ضلال الشاعر تجاه الحق القرآنى، بل ولا يتناسب مع التأثير الواسع غير المختلف عليه للشاعر. وكون الشعراء، وفقا للآية الأخرى المذكورة هنا، فى كل واد يهيمون، ينبغى أن يعنى أن لهم طبيعة متقلبة، وأنهم يتعرضون لتحولات مستمرة، وأنهم متغيرون وغير موثوق بهم؛ نظرا لقدرتهم على أن "يهيموا فى كل واد". إنهم بعيدون على نحو مستحيل عن الحق الذى يتلازم مع الوجود. ويوضح مفسرو القرآن الكريم كلمة "واد" بأنها الأجناس الشعرية الموجودة – قصائد الذم والفخر والمدح وغيرها. وعلى أية حال، فإننا نفهم من السياق أن هذه أودية – الرذائل، وليست – كما يعتقد الشعراء – ذرى المعرفة، ومن ثم، فإن الشعراء يهيمون هناك بالضبط كما يتم التجول بين الأضاليل. وتدينهم الآية الثالثة بأنهم منافقون: "إنهم يقولون ما لا يفعلون"[٢٧]. حقيقة أن القرآن فى الآية التالية يقول: "إلا الذين آمنو وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا". وهذا الاستثناء ينبغى فهمه على أنه عرض للنجاة للشعراء الذين يعدلون عن ممارسة الشعر والانشغال به وتقبل الإسلام. والنتيجة أن هذا يعنى توقع التزام الشاعر بتدعيم الحق، أى القرآن[٢٨].

وعلى أية حال فقد ذكر لنا القرآن الكثير بشكل مباشر أو غير مباشر عن الشعر الذى وجده. ولا شك - على نحو متساو مثلما لا أحد يشك فى الأصالة التاريخية للقرآن الكريم - فى أن الرسالة قد وجدت تقاليد شعرية متطورة وأقامت معها اتصالات حية ومتنوعة، ولابد أن يأخذ هذا فى الاعتبار أولئك الذين ينكرون تمام الإنكار وجود الشعر الجاهلى.

وقد وقعت التقاليد فى حالة من الذهول بسبب التقيد الشامل والشديد بالقرآن. ويمكن القول بأنها كانت فى حالة شلل بحيث إن الشعر فى عهد الرسول (ﷺ) دخل فى حالة جمود وندر أن يكون موجوداً. وتملك الصمت الكثير من الشعراء فى هذا العصر الانتقالى، أو أنهم نادرا للغاية ما أنشدوا أبياتا من الشعر. وتم تسجيل استثناءين شهيرين: حسان بن ثابت (٦٧٤م). المداح المشهور للرسول (ﷺ)، وكعب بن زهير (٦٦٢م) الأكثر شهرة. وحينما أنشد كعب قصيدة المدح للرسول ولقبيلة قريش صمت الرسول (ﷺ) ولكنه - علامة على الاهتمام والتقدير - خلع بردته وألبسها للشاعر، ومن ثم دخلت القصيدة التاريخ باسم "قصيدة البردة". وتم تفسير اللفتة على أنها تقدير للشعر الذى يدعم الإسلام، غير أنه مهم أهمية فريدة بالنسبة للشعر العربى أن القرآن الذى صنع تحولا كاملا لدى الأعراب فى جميع مجالات ثقافتهم وأخلاقهم وفى كل شىء، لم يوقف بشكل مستمر تطور الشعر ولم يلزمه بدرجة كبيرة بتدعيم الدين؛ لأنه بعد حكم الخلفاء الأوائل الأربعة سينطلق الشعر كما لم يحدث من قبل، وبحماس مثلما - ربما - لم يكتب فى أى مكان آخر. فالدولة الأموية دولة شعر على الرغم من كل الاستشهادات المذكورة من القرآن. وهناك الكثير من الأسباب للجمود المؤقت للشعر. ومن بينها، فى المقام الأول، حالة الصدمة التى تعرضت لها الروح الشعرية العربية الأبية بسبب التنديدات الأخلاقية الصريحة الموجهة للشعر، ولكن أيضا على الأخص بسبب القيم البلاغية الرائعة للقرآن. وسأتحدث فيما بعد بمزيد من التفاصيل عن هذا التفوق الأدبى البلاغى للقرآن عن التقاليد. والسبب الثانى هو الالتزام الشامل بنشر الإسلام الذى قاد هؤلاء الشعراء البدويين المتحمسين حقيقة والمهمشين تاريخيا حتى ذلك الحين - بامتياز - إلى مسرح التاريخ العالمى. ولكن بعد

حدوث تماسك عام ازدهر الشعر ازدهارا كاملا، وعلى الرغم من الصفح عن الشعراء في الآية المذكورة - "إلا الذين آمنوا ...." - فلم يشترك الشعراء في نشر الإسلام بوسائل كلمة الشعر. وظل حسان بن ثابت وكعب بن زهير وحيدين نسبيا، نماذج لإمكانية التزام الشعر. وفي الحقيقة إنه من المهم والمتباين عن تجربة التقاليد الأوروبية التي تعاون فيها الشعر تعاونا رائعا مع الدين - أن الشعر العربي الذي أقام القرآن معه اتصالا مباشرا - عن طريق حرمانه من الأهلية الأخلاقية وإجازة الصفح وفقا لشروط محددة - لم يقبل بالالتزام العقائدي، وعلى الرغم من عدم القبول هذا كانت تتم رعايته في العصر الإسلامي بالضبط كما لم يحدث مع أي فن آخر. وعادة ما يستنبط العلماء من هذا استنتاجا بأنه من المثير للعجب أن الإسلام لم يؤثر على الشعر[٣٩]. ولست على علم بأنه تم تقديم إيضاحات لهذه الظاهرة، ونظرا لأن الأمر يتعلق بأمر غاية في الأهمية بالنسبة لتقاليد ثرية بهذا الشكل مثل التقاليد العربية الجاهلية ثم العربية وبعد ذلك العربية الإسلامية، فإنني أشعر بضرورة أن أقدم هنا تفسيرا لهذه الظاهرة الهامة.

والزعم بأن الإسلام لم يؤثر على الشعر يمكن تقبله بتحفظ فحسب، فهذا القول يتطلب تعليلات ستجعله بالضرورة نسبيا. فمن الناحية الظاهرية فحسب لم يؤثر الإسلام على الشعر للوهلة الأولى. ويبدو أنه كان من المتوقع الزوال التام للشعر لدى المسلمين بناء على التفسيرات القرآنية. وكما قلت فقد حدث بالضبط العكس. والأكثر من ذلك سيطر فن الشعر سيطرة مطلقة في العالم العربي الإسلامي على الرغم من مواجهة القرآن له.

وأعتقد أن التقاليد أظهرت هنا حيويتها الفريدة، بل وأبدت دهاءها التاريخي؛ لأن الشعر تكيف مع الظروف الراهنة، بحيث إنه تحاشى التجديف والصراع مع القرآن على المستوى العقائدي، وبدأ - وهو مبتهج بمهارته الذاتية - يزدهر بالضبط كما كان من قبل أيضا في الحقبة الجاهلية. وقد حدث التكيف الفريد للشعر على مستوى إبداعي، الأمر الذي سمح له بتطور لا تعوقه الأيديولوجية. وقد قام "الشعر الإسلامي"، أي الشعر الناشئ تحت تأثير مواقف القرآن الكريم، بانقلاب كبير بحيث أرى أنه،

فى الواقع، من قبيل السطحية ولا أساس له تمامًا القول بأن الإسلام لم يؤثر على الشعر.

وكل هذا حدث فى حقبة عصيبة من التاريخ العام، ومن التاريخ الأدبى أيضا فيما يتعلق بهذا.

ومن الاستشهادات القرآنية المذكورة عرفنا طبيعة الشعر الجاهلى وأن القرآن دخل معه فى مواجهة على مستوى الأيديولوجية فحسب. والآيات القرآنية المذكورة تنبذ بطريقة جلية وحاسمة الشعر فى ذلك المجال الذى يتقيد فيه على أساس من المعرفة الدينية، الشعر الذى يربط الإلهام ربطا مباشرا بالقوى (الشريرة) العليا... إلخ. ولا توجد فى القرآن أسباب أخرى لإبعاد الشعر. وبناء عليه، فالرسالة ليست ضد الشعر على وجه العموم ودون تحفظ. وهذا ما تؤكده بشكل رائع آية الصفح المذكورة - "إلا الذين آمنوا...."

إن القرآن هو كتاب السياق. ورسوخه التاريخى مثير للإعجاب. لقد كان يسعى إلى أن يجعل كل قرار له جليا فى السياق، ومن ثم، فإن موقفه من الشعر الإسلامى معلل تاريخيا؛ أى إنه ذو مغزى فى التاريخ. وأتعشم أنه قد أصبح واضحا موقفه تجاه البعد الأيديولوجى للشعر حتى الآن. إلا أنه من ناحية الشكل أقام علاقة مختلفة تجاه التقاليد؛ لأنه هو نفسه كرس أكبر اهتمام ممكن للشكل، مراعيا قافية ووزن النص(٤٠). والأكثر من ذلك أن القرآن فى عدة مواضع يدعو صراحة إلى التنافس وهو متيقن من تفوقه(٤١). ولم يسجل أن أحدا فى تلك الفترة الأولى تجرأ على التنافس مع الرسالة. لقد تجمدت التقاليد حقا بمجيء كلمة القرآن. بيد أنه فيما بعد بفترة لا بأس بها حاول بعض الشعراء - على نحو نادر للغاية - التنافس مع القرآن، ولكن على الدوام فقط فى مجال الشكل؛ لأنهم كانوا - من الراجح - على وعى بعدم إمكانيتهم بلوغ مستوى التوازن الجمالى بين المضمون والشكل، مثلما قام القرآن بهذا(٤٢). وعلى مستوى العقيدة لم يترك القرآن أية إمكانية للموقف التنافسى، نظرا لأنه احتفظ بالحق فى الحقيقة. ولكن هذا أيضا كان كافيا للتقاليد الحاذقة التى - أعتقد - أن القرآن لم يدمرها عن عمد،

ذلك لأنه لا أعلم كيف كان بإمكاننا على الإطلاق تصور هذا التاريخ العربى الإسلامى الثرى ثراء شديدا لو أنه تم به إلغاء الشعر تماما (وعلى أية حالة فهذه التقاليد لم يكن بها نحت أو رسم أو موسيقى)، الشعر الذى تجلت فيه العبقرية العربية تجليا قويا وأصيلا. لقد ترك القرآن بحكمة للشعر مجالا، بالشروط التى أملاها، أما التقاليد، فكما قلت، فقد تكيفت ببراعة.

ذلك أن الشعر تخلى عن الحق. وهذا قرار مصيرى أساسى فى تطور هذه التقاليد الأدبية. والتحول الشعرى كامل. ونسى الشعراء فى عصر الإسلام تمام النسيان المهمة الأساسية للشعر فى مرحلة ما قبل الإسلام – فهم يتنازلون عن وظيفة التنبؤ والسحر للشعر التى حلت محله فى هذا الصدد على نحو تام وناجح ديانة التوحيد. ويوافق الشعراء على براهين القرآن، ولا يقدمون أنفسهم على أنهم وسائط بين الله وبين العالم – فهذا واجب مصان للرسول (ﷺ)، ولا يظهرون على أنه قد تملكتهم قوى (شريرة)، ولا يزعمون أن كلماتهم هى الحق. ويقبلون أيضا ذلك الشرط الأكثر أهمية. أنهم مؤمنون لا يدرجون، حقيقة، موضوعات الدين فى شعرهم، ولكنهم يخلصونه من مزاعمه الوثنية الجاهلية. لقد تمت الموافقة على مطالب الإسلام فى جوهرها، ولذا فمما لا جدوى منه، ومن غير المترابط إبداعيا الزعم بأن الإسلام لم يؤثر على الشعر.

والتخلى عن الحق بالأسلوب الذى فعلته به هذه التقاليد الشعرية أثمر نتائج إبداعية بعيدة الأمد من الحتم حتى ولو يتم تحديدها فى هذا المكان.

وبما أن الشعر قد تخلى عن الحقيقة (الدينية) فإنه "فجأة" أصبح بمفرده مع "ماديته" الذاتية، بقى مع شكله الذى يكرس له اهتماما أكثر من ذى قبل لكى يثير انتباه الروح العربية التى لم تستطع أن تتخلى عن الشعر. واستمر الشعراء أيضا يهيمون فى "وادى" قصائد الفخر والمديح والمشاحنات وما شابه ذلك، ولكنهم لن يضلوا أبدا إلى الوادى الرئيسى، إلى الهاوية – الوثنية. وبناء عليه، فالتقاليد تطالب بالحلول الوسط فى ذلك المكان حيث تأمل أن تجدها. وتبقى أيضا فى مستودع الموتيفات بعض الموضوعات الجاهلية، إلا أن التركيز الآن موجه إلى الشكل وإلى اللغة.

وستكون سيطرة الشكل فى عصر الإسلام هائلة للغاية، بحيث إنه سيتم احترام "قواعد الصنع" بجدية شديدة وفى كل الجوانب بحسبانها قواعد بالإمكان تعلمها وبمساعدتها يمكن بنجاح كتابة الشعر. ويقوم النقد الذى اقتصر على أطر علم فقه اللغة من التحقق من الدرجة التى يتم بها احترام قواعد الوزن والمطالبات بالإكثار من استخدام الكلمات المهجورة وما شابه ذلك. ويعتقد فى نفس الحين أنه قد تم فى الإبداع بلوغ أقصى الآفاق، وأنه تم خلق منظومة من المؤلفات النموذجية التى ينبغى محاكتها... إلخ. ويبدأ عصر المحاكاة، وجرى تطبيق النظام القمعى للشعر المعيارى وتقديس الشكل.

وبخلاف نظرية الإبداع الجاهلية، قامت المرجعيات الأدبية فى حقبة الإسلام ببناء نظرية إبداعية غير متحفظة بزعم أن الشعر لا يهتم على الإطلاق بالحق وبالحقيقة. وأحد أكثر العقول تأثيرا قدامة بن جعفر (٩٤٨م.)، الذى تم تقدير افتراضاته النقدية والإبداعية لمئات من السنين، يوضح أن المضمون بذاته ليس له قيمة فى العمل الأدبى. والمضمون بهذا الشكل ليست له قيمة إبداعية[٤٢]. ويمكن أن يكون الموضوع " جميلا" أو "قبيحا"، ولكن المهم على الدوام هو القالب الذى يظهر فيه. واشتهرت، وتم فيما بعد فى كثير من الأحيان تنويعها، المقارنة التى عقدها قدامة بن جعفر بين الإبداع الشعرى وعمل النجارة، ووفقا لها فلا يهم تماما من أى نوع من الخشب تم صنع المائدة، بل فن النجارة هو معيار القيمة، الأمر الذى يعنى أن الشكل هو العنصر الجمالى للعمل. ويعتبر قدامة وأتباعه أن كلمات القرآن عن الشعراء الكاذبين لم تعد سارية؛ لأنهم، فى الواقع، لا يؤكدون أنهم يقولون الحقيقة بمعنى الأيديولوجية. فالصدق بالنسبة للنقاد وباحثى فقه اللغة العرب بالقرون الوسطى - مقولة إبداعية غير متصلة بالموضوع.

وبواسطة العدول عن الحق، فإن نظرية الإبداع الجديدة تجرى نقاشا حول مسألة "صدق" العمل الأدبى الرفيع، بمعنى الإحاطة المتميزة للواقع شاعريا وتقديمه الأصيل فنيا. وعند المقارنة بالشعر العربى فى القرون الوسطى، فقد كان الشعر الجاهلى أشد صدقا على نحو لا نظير له؛ ذلك أن نظرية الإبداع التى تتشكل تحت تأثير مرجعية القرآن مكرسة إلى الشكل واللغة إلى حد كبير لدرجة أن المضمون، أى المستودع

التقليدى للموضوعات، أصبح عنصرا غير هام للقيمة الجمالية للعمل. ولموقف الشاعر تجاه الواقع أهمية فحسب إذا كان هذا موقفا فعالا تجاه التقاليد بحسبانها واقعا، وليس بمعنى الإبداع غير المتكرر والفريد. ويتم تقييم ما يسمى بصدق المشاعر على أنه تقدير صادق للمسلمات المتعلقة بنظرية الإبداع المعيارية وللمبادئ العامة للشكل الجميل الذى، بالإضافة إلى الوزن والقافية، يتسع عن طريق الفئات العامة للانسجام والإيقاع. وفى المحصلة النهائية تم تماما إقصاء القلق الخاص بعنترة من أجل أنه تم قرض الشعر فى كل الموضوعات. وذلك لأن الشعر فى الحقبة التالية لنزول القرآن عن طريق تجاهله أصالة الموضوعات تقدم نحو إباحة الاقتباسات الأدبية، بل وتم حتى تقديم مصطلح السرقة الذى - وهذا هام للغاية - لم يكن له أية دلالات سلبية فى تقاليد القرون الوسطى وفى نظرية الإبداع الخاصة بها. وتمت على الصعيد الإبداعى الإباحة الكاملة للسرقة الأدبية بشرط أنه ينبغى التدقيق فى معنى السرقة الأدبية: فتجوز استعارة الموتيفات بدون حذر، ولكن بشرط ألا تتم معالجة الموضوع المستعار بنفس الشكل. وتم جعل مفهوم القرون الوسطى للأصالة نسبيا بالنسبة لتصورنا للإبداع الفنى. وتطورت التقاليد تطورا مستمرا على الصعيد الفنى لدرجة أنها - حسب علمى - لم تنجح فى صياغة مصطلح للفن، بمعنى الإبداع. والأدب العربى فى الوقت الحاضر لديه للفن تعبير واحد " الفن" وهو، فى الواقع تعبير تقنى؛ فالفن ليس فنا بمعنى الإبداع الفنى، بل فى المقام الأول بمعنى البراعة والمهارة الحرفية وما شابه ذلك.

وبناء عليه، فقد تخلى الشعر عن التنافس مع القرآن، تاركا له الحق فى امتلاك الحقيقة، أما الشعر فقد وهب نفسه لذاته ولطبيعته المادية. وفى نهاية الأمر استسلم الشعر لمصداقية الشكل، وبذلك ضمن وجوده(٤٤).

وقدمت التقاليد العربية الجاهلية المعلقات الذهبية السبع على أنها تقييم مبالغ فيه لها. ولا يوجد فى هذه المعلقات أثر عن معتقدات الأعراب الجاهليين، ولا يوجد ذكر عن الالتزام العقائدى للشاعر وللشعر بالمعنى الذى تحدثت به عن ذلك حتى الآن. وقد انتصر القرآن عن طريق إزالة الوثنية من الشعر ومن الأرجح أنه قام بها علماء فقه اللغة المسلمون. وبرز هذا الانتصار للقرآن ربما - فى أن حماداً الراوية انتقى هذه

القصائد ولم ينتق بعض القصائد الأخرى باعتبارها قصائد ممثلة للتقاليد الجاهلية، هذا إذا أخذنا مأخذ الجد مزاعم كثير من الباحثين بأن المعلقات الذهبية السبع تمثل اختيار حماد الراوية، وبأن هذا ليس هو اختيار الأعراب القدماء أنفسهم. ويؤيد هذا الافتراض دليل غاية فى الأهمية؛ ذلك أننا إذا أخذنا فى الاعتبار الحدة التى انقض بها القرآن على الشعر على صعيد مستواه العقائدى، فمن الجلى إذن أن القصائد الذهبية السبع، فى صورتها الموجودة لدينا، ليست ممثلة للتقاليد التى يتحدث عنها القرآن. إن القصائد محايدة ومتواضعة على الصعيد العقائدى بشكل لا لبس فيه، ولا يوجد بها ذلك الذى جاهد القرآن ضده. وبناء عليه، سواء أكان حماد هو الذى انتقى القصائد التى تتلاءم مع مواقف القرآن، أم أنه بنفسه واءمها لتلك المواقف – فعلى أية حال فتأثير القرآن حاسم.

وإذا تمت الموافقة على هذه الفرضية. وليست هناك أسباب لعدم قبولها عند التفكير المتسق، فيستنتج عندئذ أن القرآن قد وارى فى الماضى جانبا هاما من التقاليد بواسطة ذلك الجزء الذى أدان به الشعر على صعيد مساعيه العقائدية. وقام فى الوقت نفسه بتهيئة راسخة للتأثير الحاسم على الشعر اللاحق برمته، هذا إذا ما قبلنا – كما قلت – إنه كان له النصيب الأهم على نحو غير مباشر أو مباشر فى اختيار القصائد الذهبية السبع أو فى إزالة الوثنية منها.

ذلك أنه بما أن القصائد الذهبية السبع، باعتبارها سبع قصائد نموذجية للتقاليد الجاهلية، تتخذ مكانة بحسبانها أعلى قيم لتلك التقاليد، فيستنتج أنها تقدم نفسها على أنها معيار جمالى: التقدير المبالغ فيه يقوم بمهمته وكأنه حكم بالتقييم. وإذا ما كان قد تم اختيار هذه القصائد فى العصر الجاهلى باعتبارها على هذا النحو، فهذا يدل بالمعنى الإبداعى على أنها تعلن عن نفسها باعتبارها أعلى خبرة لأحد التقاليد، على أنها نضجها التام، الأمر الذى يبين – بعبارة أخرى – عدم الانفتاح النسبى للتقاليد. وعلى الرغم من أنه كانت توجد إمكانية بأن تظهر على جدار الكعبة قصيدة أخرى بدلا من تلك القصيدة التى تم تعليقها، فهذا يبدو أنه احتمال ضئيل. ويختلف الموقف إلى حد ما إذا كان قد انتقى القصائد حماد الراوية، وفى هذا الصدد من المهم الأخذ فى الاعتبار

حقيقة أنه قام بهذا من على مسافة تاريخية وعقائدية ضخمة بالنسبة للتقاليد التى اختار منها القصائد. ومن موقعه فى التاريخ يمكن النظر فى اتجاهين. أحد الاتجاهين هو الماضى الجاهلى، التقاليد الإبداعية الجاهلية التى أقام حماد الراوية معها علاقة تقييمية صلبة - وفقا لطبيعة العمل المسئول لمعد المختارات - من خلال قيامه بانتقاء أفضل القصائد من تلك التقاليد. وبما أن هذا المعد الهام للمختارات مثقل بمعايير مسبقة معينة، فإنه من الممكن جعل اختياره نسبيا. إنه فى المقام الأول باحث فى فقه اللغة. ومن الطبيعى توقع تفضيله لمعيار الألفاظ المهجورة على المعيار الجمالى، أو إقامته لعلاقة شرطية متبادلة بين المعيارين. ومن ناحية أخرى، فهو مسلم حسن إسلامه وربما لن يخشى أن يحابى معيار الملائمة العقائدية، سواء أكان تفضيله للقصائد ذات التلوث الأقل من ناحية المعتقدات الوثنية، أم أنه كان يقوم بنفسه بإزالة وثنيتها. وهنا تفرض نفسها من جديد مسألة الأصالة. ولكن مع استمرار النظر فى هذا الاتجاه يستنتج فى كل الأحوال أن حماداً الراوية بانتقائه - الذى أصبح يحظى بقبول عام مع استثناءات غير جوهرية - قام بعمل هام فى عصره، فقد أسس نظرية الإبداع الاستقرائية. فهذا الباحث فى فقه اللغة - المعد للمختارات الشعرية كان، وفقا لكثير من المصادر، يعرف قدرا وفيرا من القصائد الجاهلية التى انتقى منها أفضل سبع قصائد، وهذا هو مبدأ الإثبات المعيارى الاستقرائى - فعلى أساس خبرة التقاليد يتم اختيار قصائدها، وفقا للمعايير التى شيدتها هذه التقاليد نفسها، بالإضافة بالطبع إلى وجهة النظر التفضيلية المتعلقة بالوقت الحاضر لمعد المختارات.

وبالنظر تجاه المستقبل من موقع معد المختارات فى التاريخ، فإن انتقاءه أكثر أهمية بالمعنى الإبداعى؛ لأنه يحدد الأعمال المختارة على أنها نماذج، باعتبارها معيارا، وبذلك تصبح نظريته الإبداعية الاستقرائية نظرية إبداعية معيارية بالنسبة للمستقبل. أى، بما أن التقاليد اشتقت المؤلفات النموذجية، المكتوبة بحروف ذهبية على أقمشة حريرية، وبما أنه قد تم تقبل اختيار حماد وهو بهذا الشكل فيُستنتج أنه من المطلوب تعضيد هذه المؤلفات بحسبانها أرفع النماذج. وقد تم تأسيس المعيارية على أساس إحدى الحقب فى تاريخ الأدب. لقد تم تعليق نظرية الإبداع على جدران الكعبة تعبيراً

عن تقييمها المبالغ فيه. وحتى لو لم يتم تعليقها بالمعنى الحرفى، فهذا لم يكن هاما فى إثر العمل الفريد لحماد فى عصره. هذه النظرية للإبداع تم تقديرها إلى درجة التقديس فى وعى وفى منظومة القيم الخاصة بفقه اللغة وبالنقد وبالشاعر. ومن الطبيعى أن معيارية هذه النظرية للإبداع قد مكنت من إزالة الوثنية، بغض النظر عن الأسلوب الذى تمت به.

ومشكلة نظرية الإبداع المعيارية الاستقرائية هى أنها تتضمن الاعتقاد بكمال الفن الذى تم إعلانه عن طريق نشر النماذج. ومثل هذه النظرية للإبداع تخلق ظروفا مثالية للإنتاج الشعرى القائم على المحاكاة وسوء التقليد، مثلما كان يحدث كثيرا للغاية فى تاريخ الأدب العربى؛ لأنه كان يعُتبر أنه تم بلوغ أرفع الآماد فى الشعر. ونتيجة لهذا فإن نظرية الإبداع المعيارية الاستقرائية تصقل الشكل وتقيم اعتقادا عن مستودع مكتظ بالموتيفات، ويضفى الشرعية على السرقات الأدبية فى مجال اختيار الموضوعات... إلخ، ولكن جرى من قبل الحديث عن هذا الأمر.

وأعتقد أن تحديد نظرية الإبداع المعيارية عن طريق انتقاء القصائد الذهبية السبع قد حدث فى وقت مبكر فى التقاليد التى يتميز فيها الشعر؛ لأن نظرية الإبداع المعيارية كانت تعوق تطور الشعر على نحو هائل فى الآماد الكبيرة؛ التاريخية والجغرافية. بيد أنه من الجلى أنه لم يكن من الممكن حدوث الأمر على نحو مختلف. وينبغى أن يبين تحليلى الذى قمت به حتى الآن أن القرآن لابد وأنه دخل فى مواجهة مع الشعر كيفما جرت المواجهة وأن التحولات الإبداعية لابد وأنها كانت كيفما كانت، وإلا لما كان الشعر قد استمر فى الوجود، وما كان بإمكانى فى الوقت الحاضر تصور مثل هذا الفراغ الثقافى التاريخى لا فحسب لدى العرب، بل وأيضا لدى كثير من الشعوب الإسلامية الأخرى. وأخيرا، فإنه ربما من الممكن تدعيم الفرضية المتعلقة بحتمية انتقاء المعلقات الذهبية السبع بحقيقة أنها تنتمى إلى عصر البطولة العربى، وأنها أفضل نتاج لعصرهم القديم، ومن المعلوم أن الشعوب والثقافات مستعدة لتفضيل عصر فتوتها.

وعند استخلاص النتائج من العرض السابق ينبغى القول بأن المعلقات تمثل بالمعنى التاريخى الثقافى واحدة من أهم ثلاث مجموعات فى التاريخ الهائل للثقافة والأدب العربيين.

ومن حيث ترتيب التسلسل التاريخى، فالمعلقات فى المكان الأول ثم يأتى القرآن الكريم، وبعد ذلك حكايات ألف ليلة وليلة. وتنتمى المعلقات للحقبة الجاهلية من التاريخ العربى، أو تنتمى إلى نقطة التحول التى تتجاوز أهميتها الحدود الضيقة لشبه الجزيرة العربية، بل وتصبح عالمية. إن المعلقات تتبع الحقبة الحاسمة من الأدب العربى بحيث إنها تحدد على نحو جوهرى التقاليد السابقة وتؤثر تأثيراً محتوماً على الإنتاج الشعرى اللاحق لعدة قرون. إنها المفتاح لفهم التقاليد الأدبية العربية. لقد تواصلت تواصلا حيويا مع القرآن الكريم الذى، فيما يتعلق بها، أثر على التحولات الإبداعية الأساسية فى تاريخ الأدب العربى. وفى نهاية المطاف، فإنها الجزء الرئيسى من مجموعة الأعمال الفيلولوجية التى تقوم بمهمة فى منظومة تفسير القرآن. وببساطة فلا يمكن إغفال المعلقات من أية ناحية تم الاقتراب منها إليها. ويستحيل تقدير قيمتها الثقافية التاريخية. وفيما يتعلق بالقيمة الجمالية للمعلقات يتحتم على القارئ أن يقدر المسافة الزمنية الهائلة؛ فينبغى الأخذ بعين الاعتبار أنها نشأت فى القرن السادس الميلادى، وفى بيئة مختلفة تمام الاختلاف. وعلاوة على ذلك فقارئ الترجمة لن تكون لديه نفس الانطباعات مثل قارئ الأصل، مع أن العرب أيضا فى الوقت الحاضر يصعب عليهم فهم هذه القصائد بدون شروح جيدة. وما كنت لأترجم هذه النصوص الأصلية الرائعة لو لم يكن لدى إحساس بالإلزام الثقافى التاريخى بأن أقوم عن طريق الترجمة بإدخال هذه المجموعة من الإبداعات ذات الأهمية التى لا تقاس من التقاليد العربية إلى تقاليدنا بالبوسنة والهرسك وإلى استيعابنا لتاريخ أدبى عظيم.

وفيما يتعلق بضخامة هذه التقاليد وبالمعلقات فينبغى إبراز أمرين آخرين على الأقل.

وقبل كل شيء يتحتم القول بأنه في التقاليد الأدبية كان شعرها القديم والكلاسيكي يتطور لمئات السنين في حدود نظرية الإبداع الخاصة بالمعلقات الذهبية السبع. لقد كانت المعلقات معيارية بقوة هائلة ومعتزة بنفسها إلى حد كبير، بحيث إنها ظلت هي الفن العربي القديم الذي صد التأثيرات الأجنبية في الوقت الذي كان فيه العرب منفتحين أمام تجارب الثقافات والحضارات الأخرى. وعلى سبيل المثال قدمت الروح العربية الإسلامية مساهمات هائلة في تطور العلوم الطبيعية، أو في ميدان الفلسفة، بفضل الاستعداد العجيب للتعلم من الآخرين. وهكذا، فإن الفلسفة العربية امتزجت امتزاجا لا ينفصل مع مؤلفات أرسطو الذي منحها حوافز رائعة. إلا أن نظرية الشعر لأرسطو لم تترك أي أثر على الأدب العربي. ونعلم فحسب أنه جرت عدة ترجمات (وصياغات) لكتاب نظرية الشعر، ولكن من الجلي في الأدب وفي الإنتاج الشعري أن كتاب نظرية الشعر لأرسطو والأدب الأغريقي القديم بوجه عام لم يؤثرا على الأدب العربي[٤٥]. وهذه الحقيقة الأدبية التاريخية جديرة بالتقدير، ولم يتم حتى الآن توضيحها كما ينبغي. وجميع الإجابات عن السؤال بشأن سبب تخلف تأثير كتاب نظرية الشعر لأرسطو تتحرك في حدود الفرضيات غير الموثوق بها نسبيا. ويبدو لي أن القرآن الكريم، مرة أخرى، لعب هنا دورا هاما. ذلك أن فقه اللغة كان فرعا علميا مرجعيا يتواجد تقريبا تحت التأثير المباشر للقرآن؛ نظرا لأنه (أي القرآن) هو الذي وضع بذرته الأولى، وكان على نحو ما بعد ذلك، يراقب تطوره. لقد كان فقه اللغة علما تفسيريا في الأصل وفي الأغلب. وفي الوقت ذاته كان الشعر القديم هو القاعدة الأساسية لفقه اللغة، باعتباره مادة لبحثه ومصدرا لثقته بنفسه. وفي الحقيقة، لقد تم الجزم بأن لغة القرآن – التي كان فقه اللغة يدرسها – عربية بدوية على نحو جدير بالثقة، بالإضافة إلى تعضيد الشعر الذي قلت عنه – ليس من قبيل المصادفة ولا بطريقة عرضية – بأنه كان في الأصل وفي الأغلب بدويا، الأمر الذي يعني في هذه الحالة أنه نقي من التأثيرات الأجنبية. ولم يستمر في التواجد الشعر الجاهلي المدني الذي كان لابد وأن يكون موجودا في مدن جنوب اليمن وفي الحيرة، أي إن فقه اللغة لم يبسط إليه يده لكي يدرجه في التراث مثل الشعر البدوي؛ لأنه لم يكن بمقدوره تدعيم أصالة لغة القرآن.

ومجرد الإشارة إلى إمكانية تلوث لغة القرآن بالتأثيرات الأجنبية سيكون مساويا للتجديف وامتهان القدسية. وكان على الفلاسفة وعلى الشعر القديم الدفاع عن الأصالة (البدوية) للغة العربية. وهذا يشير مرة أخرى إلى أنه يمكن بالكاد سبرغور تواصل القرآن مع الشعر فى جميع المناحى وعبر استمرار تاريخى مديد. وليس من قبيل المصادفة أنه حتى فى عصر العباسيين أيضا – فى عهد تلك الدولة الكوزموبوليتانية حقيقة – كان على أشهر الشعراء مثل أبى نواس (٨١٥م.)، أن يقيموا لفترة من الوقت بين البدو من أجل إتقان اللغة العربية النقية. وقام فقه اللغة فى هذا الشأن بكل شىء من أجل منع التأثيرات الأجنبية فى وقت كان فيه هذا الأمر فى غاية العسر؛ نظرا لأن مدن بغداد والبصرة والكوفة قد أصبحت عواصم عالمية.

ومن الطبيعى أن التأييد لهذا المطلب الضمنى من جانب القرآن الكريم من أجل الحفاظ على هذه التقاليد الشعرية قدمه نضوجها الإبداعى غير المتناغم مع العصر الذى نشأت فيه ومع المستوى العام للثقافة البدوية؛ لأنه لا ينبغى الشك فى أنه كان بالفعل بإمكان العرب فى الجاهلية وفى العهد الأول للإسلام أن يفتخروا بنظرية الإبداع كتلك التى أقاموها فى وقت مبكر للغاية، وبالشعر الذى كانوا يبدعونه قبيل بزوغ فجر حضارتهم مباشرة. وبناء عليه، فقد كان الشعر فى حين مبكر للغاية – فى اللحظة التى أدرك فيها القرآن بصورة حاسمة هذه التقاليد – ناضجا بشكل مثير للدهشة ومجسدا تجسيدا إبداعيا وواثقا بذاته لدرجة أنه كان قادرا على مقاومة التأثيرات الأجنبية. وفى الحين ذاته، وبالذات من أجل هذا، يضمن لنفسه وضع المدعم للغة القرآن. كانت هذه تقاليد لديها ثقة بالنفس واكتفاء بالذات[٤٦]. وحتى القرطجانى الذى قام بهمة عالية بشرح نظرية الشعر لأرسطو، وهو على وعى بأهميتها الضخمة، أعرب – يبدو أنه عن غير قصد تقريبا – عن فكرة تبين الثقة المنيعة بالنفس للشعر ولنظرية الإبداع التقليديتين العربيتين؛ إذ يقول إنه يعتقد أن أرسطو كان بالتأكيد سيثرى "قواعده" لو أنه كان على معرفة بآداب أخرى، ويقصد فى المقام الأول الأدب العربى. وهذا رأى يستحق أن نقف عنده. فسينتج أن خسارة عدم تعرف أرسطو العظيم الأدب العربى أكبر من عدم تقبل هذا الأدب له. وبعبارة أدق، يتبين أن تأثير أرسطو مستحيل، والتأثير المعكوس يمكن أن يكون محتملاً ولافتًا للنظر.

وبناء عليه فقد كان المعيار الجمالى للمعلقات الذهبية السبع يسيطر لفترة طويلة[٤٧]. وكانت تهيمن على هذه التقاليد، تقريبا إلى القرن العشرين، قصائد منظمة من ناحية الشكل مثل المعلقات، ولدينا نماذج متطرفة لشعراء يعيشون فى العواصم العربية الحديثة ويركبون السيارات الجديدة، ولكنهم فى القصائد يتمايلون على النياق ويعربون عن أحزانهم وسط الكثبان الرملية مثلما كان يفعل أجدادهم الجاهليون. إن تأثير المعلقات فى الوقت عجيب.

ولكن ينبغى الأخذ فى الاعتبار أن هذه القصائد لم تقم بالتأثير بالطريقة الموصوفة على الأدب العربى فحسب. فعلى الرغم من أنها نشأت بين البدو، ومع أنها تمثل مفخرة قومية عربية، فقد أثرت المعلقات تأثيرا قويا على المستوى فوق القومى؛ فقد تقبل كل من الأدب التركى والفارسى فى عصر الكلاسيكية الكثير من المبادئ الأساسية لنظرية الإبداع الخاصة بالأدب العربى القديم، وهذا يعنى المبادئ الأساسية للمعلقات الذهبية السبع، بحيث إنه من اللازم من أجل الفهم الصحيح لتاريخ الأدبين التركى والفارسى معرفة الأدب العربى القديم والمعلقات. وعلى الرغم من تقبل الأدبين التركى والفارسى للتقاليد العربية، وهذا يعنى قيامها بالتطعيم المتبادل على الصعيد الإبداعى مبتكرة الأدب الشرقى الإسلامى المثير للإعجاب – فقد تم تعرف معالم لنظرية الإبداع العربية القديمة. والأكثر من ذلك فقد تم تعرف هذه المعالم أيضا فى الإبداعات "بالمناطق الواقعة على حدود" الدائرة الثقافية الشرقية الإسلامية، وهكذا أيضا فى الإبداعات البشناقية الثرية نسبيا المدونة باللغات الشرقية خلال عدة مئات من السنين.

وبتعقب هذا الخط الرأسى التاريخى، بدءا من المبدعين البشانقة باللغات الشرقية سنصل عبر الأدبين التركى والفارسى إلى المصدر– إلى المعلقات. ونظرا لأن الأدب الشرقى الإسلامى وكذلك الأدب الأوروبى فى القرون الوسطى، حافل بالموضوعات التقليدية والمعانى العامة المتكررة، فإن إقامة هذا الخط الرأسى لا ينبغى بأى حال من الأحوال فهمه على أنه بحث عن التأثيرات بأى ثمن، بل هى (أى التأثيرات) جلية على الصعيد الأدبى التاريخى. وبذلك تبرز مرة أخرى أهمية المعلقات الذهبية السبع باعتبارها نماذج أدبية ومعايير إبداعية، وفى الوقت الحاضر من خلال بعد آخر. ذلك أنه يُستنتج فى المحصلات النهائية أنه ليس من الممكن تدوين تاريخ كامل للأدب فى

البوسنة والهرسك بدون عنصره الشرقى الذى تعد المعلقات هامة بالنسبة له. وبناء عليه، فهذه القصائد - مهما يمكن أن يكون لهذا دوى غير مألوف - مرتبطة ارتباطا خاصا بالتقاليد البشناقية أيضا.

وفيما يتعلق بهذا، فأعتبر أن أعظم مساهمة هى تسجيل تاريخ الأدب المتعلق بالدائرة الثقافية الشرقية الإسلامية (التى كانت تنتمى إليها البوسنة)، باعتبارها وحدة كاملة فوق قومية[٤٨]. والبحث الجزئى لهذه الآداب القديمة، أى دراسة هذه الآداب باعتبارها قومية، منفصلة انفصالا نسبيا أو كاملا، يعطى نتائج محددة، ولكن تفلت منه التوليفة. وبتوغله فى هذا الدغل اللانهائى لا يمكن للباحث أن يرى الوحدة الكاملة، بل يتوه فى التفاصيل، ولنتذكر الاستعارة المشهورة عن الغابة والأشجار. إن الأدب الشرقى الإسلامى لم يتطور فى أهم حقبة فى الحدود القومية، بل فى حدود واسعة للدائرة الثقافية الحضارية. وهذه الحقيقة تضفى طابعا نسبيا على الأبحاث وفقا للحدود القومية المقامة فيما بعد. وبالطبع أشدد على كلمة "نسبى" رغبة منى بذلك فى إبراز أنه من اللازم والهام بحث المؤلفين والمؤلفات فى شكل مونوجرافى، إلا أن هذا لا ينبغى أن يكون الهدف الوحيد؛ لأن هذا ليس هو المغزى النهائى لبحث الأدب الشرقى الإسلامى. إن التناول المونوجرافى للمؤلفين والمؤلفات ضرورى وعلى هذا المستوى أيضا يمكننا التحدث عن الآداب القومية، بيد أن مجموع الأبحاث المونوجرافية من هذه الآداب سيبين بالتأكيد المنطلقات المشتركة فوق القومية، وعلى هذا النحو يقدم المقصد النهائى للدراسات المدونة من قبل؛ ذلك أنه بالنظر إلى عالمية الأدب الشرقى الإسلامى، ونظرا إلى أنه كانت تسيطر عليه نظرية الإبداع المعيارية، وبالتالى كل هذا الأدب يفيض بالموضوعات التقليدية، فإنى أعتبر أن إعداد تاريخ للأجناس الأدبية وتاريخ للموضوعات التقليدية سيعطى نتائج رائعة، بل ويمكن أن تدرج فى مثل هذه الدراسة التاريخية بعض الاستعارات الأسلوبية التى أصبحت موضوعات عامة[٤٩]. وأعتقد أنه سيتم إثبات أمور متماثلة مثيرة للدهشة، وستتكشف فى كثير من المناحى الهامة لنظرية الإبداع أمور مشتركة[٥٠]. وأظن أيضا - وهذا هام فى سياق هذا العرض - أنه عن طريق المنهج المعروض سيتم الوصول من الأدب البشناقى المدون باللغات الشرقية إلى المنطلقات الإبداعية فى المعلقات.

الهوامش

(١) كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربى، الجزء الأول، القاهرة، ١٩٧٧، ٥١. استخدمت فى هذه الدراسة الترجمة العربية للكتاب – الجليل للغاية الصادر باللغة الألمانية للمستعرب كارل بروكلمان.

(٢) فى المجلات الدورية العربية للأدب تسمى الفترة السابقة للإسلام "بالعصر الجاهلى"، أى "عصر الوثنية". وهذا الاسم مستخرج من القرآن، من وجهة نظر التوحيد القرآنى فى مقابل الوثنية التى كانت موجودة. ويستحسن فى تاريخ الأدب أن تعطى الأولوية لمصطلح محايد "أيديولوجيا" عصر ما قبل الإسلام".

(٣) نظراً لأهمية دوره فى انتقاء المعلقات السبع فسترد بهذا الفصل الكثير من المعلومات المأثورة عن حماد الراوية، ولكننا نوجز هنا بأنه حماد الراوية، ابن أبى ليلى (المتوفى فى حوالى عام ٧٧٤). أديب ولد بالكوفة ومات ببغداد وأصله من الديلم. وكان من أعلم الناس بأيام العرب وأشعارها وأخبارها ولغاتها، واسع الحفظ عارفا بالقديم والحديث. وهو أشهر من روى القصائد السبع الطوال المعروفة بالمعلقات. وكان الخلفاء الأمويون يحبونه ويقدمونه. اتهم بأنه كان كثير التصحيف جاهلا بالنحو ينظم الشعر وينسبه زورا للقدماء. (توضيح المترجم)

(٤) بروكلمان المرجع السابق، ص ٦٥ ؛ مرجليوث، نشأة الأدب العربى، فى: دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلى، بيروت،، ١٩٧٩، ١٠٢ - ١٠٣(مرجليوث، أصول الشعر العربى، جورنال الجمعية الأسيوية الملكية ' لندن، ١٩٢٥، ٤١٧ -،٤٤٩) وفيما عدا كتاب بروكلمان، استخدمت دراسات بعض المستشرقين الآخرين فى ترجمتها إلى اللغة العربية. وعند أول ذكر لهذه الدراسات سأقدم بياناتها الأصلية بين أقواس.

(٥) مرجليوث، المصدر السابق، ١٠٢-،١٠٣ أبو الفرج الأصفهانى، كتاب الأغانى، الطبعة الأولى، المجلد رقم ٥، ١٧٢.

(٦) القرآن الكريم: الآية رقم ٤٧ من سورة القلم.

(٧) سيتم تفصيل الحديث عن هذا فيما بعد حينما أقوم بتحليل العلاقة بين القرآن وبين الشعر الجاهلى.

(٨) عريش برونليش، فى مسألة صحة الشعر الجاهلى، فى: دراسات المستشرقين...، ١٣٨.

(٩) بروكلمان، المرجع السابق، ص٦٦.

(١٠) نفس المصدر.

(١١) الشفاهية هى أيضا السمة المميزة لأشكال وأعمال هامة أخرى فى هذا العالم: ألف ليلة وليلة، على سبيل المثال، عاشت من خلال السرد الشفاهى إلى نهاية القرن الخامس عشر. وكان على الدوام نظام الحفظ (الحفظ منقطع النظير للنص الكامل للقرآن)، وهو أيضا فى الوقت الحاضر، يحظى بالتقدير ومنتشر بشكل فريد. وفى البداية طرح مسألة أصالة الشعر الجاهلى فقيه اللغة العربى البارز ابن سلام الجمحى (٨٤٦) فى مؤلفه الشهير " طبقات الشعراء". فقد تحدث عن انتحال جزء من الشعر الجاهلي والإسلامى المبكر، مؤكدا أن الشعر الذى يُنسب إلى قبائل عاد وسمود وقحطان ليس أصيلا؛ لأنه لم يتم إثبات تسلسل الرواة إلى المصدر. ثم إن الشعر أيضا الذى ينسب إلى قبائل جنوب اليمن ليس أصيلا؛ لأن لغة قبائل حمير وجنوب اليمن ليست هى اللغة العربية المعروفة بالنسبة لنا التى وصل بها هذا الشعر إلينا. وأيضا شعر المديح محل شك بسبب سعى الشعراء والرواة لتمجيد القبائل. وأخيرا، ففى زمن تدوين الشعر كانت الرواية (النقل الشفاهى للشعر) حرفة مربحة، ولذا فإنه من الراجح أن الرواة كان بمقدورهم أن يختلقوا بأنفسهم القصائد التى ستجلب لهم المكسب. وتم فيما بعد الجنوح بنظريات الجمحى عن الأصالة إلى التشدد إلى حد الادعاء بأن الشعر الجاهلى لم يكن موجودا على الإطلاق. وكتب عن هذا الموضوع: تيودور أهلواردت، ملاحظات عن أصالة الشعر العربى القديم، جريفزوالد، ١٨٧٢؛ نولدكه، مساهمة فى تعرف شعر العرب القدماء، هانوفر، ١٨٦١، ١٨٦٤؛ جولدزيهر، بعض الملاحظات عن أشعار القبائل العربية، جراس، ١٨٩٧، جيب، الأدب العربى، موسكو، ١٩٦٠، كراتشكوفسكى، طه حسين فى الشعر الجاهلى العربى ونقده، موسكو , ١٩٣١ وغيرهم.

وقد اشتعل جدال حول هذه المسألة القديمة فى العشرينيات من القرن العشرين بمناسبة البحث المذكور لمارجليوث.

وقوبل بسلبية فى العالم العربى الكتاب الملهم بواسطة الاستشراق للمصرى طه حسين (١٩٧٣) بعنوان "فى الشعر الجاهلى" (الصادر فى عام ١٩٢٦)، الذى أنكر فيه وجود الشعر الجاهلى. وهذا الكتاب أثار ثورة لم يسبق لها مثيل فى أنحاء العالم العربى، ولذا قام طه حسين بتنقيح مواقفه. وبعد نشر الكتاب المذكور بفترة غير طويلة أضاف إليه عدة فصول جديدة ونشره تحت عنوان: فى الأدب الجاهلى.

(١٢) وقد أعلن عن فقيه لغوى مشهور آخر بأنه غاية فى عدم الثقة. وتم توجيه النقد إلى خلف الأحمر(٧٩٦) بأنه انتحل كثيرا من القصائد. وفى الحقيقة كان خلف الأحمر شاعرا ممتازا، وكان ينسب قصائده إلى الشعراء المشهورين. وهكذا، فإنه حسبما يدعى فقد أنشد هو القصيدة المشهورة "لامية العرب" ونسبها إلى الشنفرى (فى أوائل القرن السادس الميلادى) انظر: تيودور أهلواردت، ملاحظات عن أصالة الشعر العربى القديم، فى: دراسات المستشرقين،... ٤١ - ٨٦.).

(١٣) هذه القصيدة التى تغنى بها كعب بن زهير (٦٦٢) تكريما للنبى (ﷺ) ولقبيلته. وقد تعرضت على نحو خاص لتحريفات؛ نظرا لأنها واحدة من القصائد النادرة للغاية لمدح الرسول، وفيما عدا ذلك، فهى أشهر قصيدة مدح تم إنشادها على الإطلاق.

(١٤) أبو الفرج الأصفهانى، كتاب الأغانى، الطبعة الأولى، مجلد رقم ٥، ص ١٧٢.

أسمى هذا المؤلف "الكتاب - المكتبة" لأنه ضخم ضخامة غير عادية (يختلف عدد المجلدات وفقًا للطبعات، ولكنه يصل إلى خمسة وعشرين مجلدًا)، ولأنه لا غنى عنه عند دراسة الشعر العربى حتى وفاة مؤلفه الأصفهانى.

(١٥) ويذكر – على سبيل المثال – كتاب الأغانى " إحدى النوادر بأن الخليفة المهدى (٧٧٥) استدعى حمادا والمفضل الضبى (٧٨٦) لكى يوضحا له بداية قصيدة الزهير "بانت سعاد" واعترف المفضل بصعوبة توضيح هذا، أما حماد فقد قال تلقائيا أنه يوجد ثلاث أبيات من الشعر قبل هذه البداية وتلاها . وحينما طلب الخليفة من حماد أن يقسم اعترف – حسبما يقال – بأنه اختلق هذه الأبيات من الشعر.

وتقع هذه الأبيات فى قصيدة زهير الموجودة لدينا فى الوقت الحاضر (الأصفهانى، المصدر السابق، ص١٧٢).

(١٦) وحتى مجموعة القصائد التى يجرى الحديث عنها هنا – المعلقات الذهبية السبع – لم تبق بعد حماد فى شكل كتاب، بل تم نقل المختارات من حماد عن طريق السرد الشفاهى (قارن: عمر فروخ، تاريخ الأدب العربى، المجلد الثانى، بيروت، ١٩٨٠، ص٨٢).

(١٧) نولدكه، المرجع السابق، ص٣٧.

(١٨) هكذا يذكر ابن رشيق (١٠٦٤) فى كتاب "العمدة فى صناعة الشعر ونقده"، الجزء الأول، ص ٦؛ ابن خلدون (١٤٠٦) فى كتاب "المقدمة"، ٥٣٢؛ البغدادى (١٦٨٢) فى كتاب "خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب"، الجزء الأول، ص٦١، وغيرهم.

(١٩) أشهر الشارحين هم: أبو بكر محمد بن القاسم الأنبارى (٩٣٦)، أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس (٩٤٩)، أبو عبد الله الحسن بن أحمد الزوزنى (١٠٩٣) وأبو زكريا يحيى بن التبريزى (١١٠٨).

وفيما يتعلق باستخدام أسماء هذه القصائد السبع انظر أيضا: عبد السلام محمد هارون، تقديم، فى: الأنبارى، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، القاهرة، ١٩٦٣، ١٣.

(٢٠) أهلواردت، المرجع السابق، ص٧١.

(٢١) قارن: بروكلمان، المصدر السابق، الجزء الأول، ٦٧.

(٢٢) بروكلمان، المرجع السابق، ص٦٨.

(٢٣) نقلا عن هذه الكلمة العربية تم اشتقاق بعض الكلمات البوسنية التى يجرى استخدامها حتى اليوم. (توضيح المترجم).

(٢٤) فيما عدا فى المؤلفات الأدبية من السهل ملاحظة مبدأ التكرار الدورى/الفسيفسائى فى القصيدة العربية المنظومة، وهى فى العادة أطول بكثير من قصيدتنا ولست على علم، للأسف، بأن أحدا فى إطار علم الجمال أو تاريخ الفن أوضح هذا المبدأ البنيوى للفن العربى. وفيما يتعلق بهذا من الممكن تأمل أيضا أكثر الأسماء شيوعا للمؤلفات العربية عن الفن، أو تأمل عناوين المؤلفات الأدبية ذاتها؛ إذ إنه من العسير افتراض أنه فى تقاليد مصقولة وثرية ثراء فريدا مثلما هى التقاليد العربية الإسلامية، يعد محض مصادفة، أو نتيجة للمحاكاة فحسب، أن كثيراً من المؤلفات تسمى "العقود" "السموط" "والطبقات" وما شابه ذلك حيث يتم التركيز على التتابع "الآلى"، "اللؤلؤة" بجانب "اللؤلؤة". وهكذا، فالقصائد أيضا فى هذه المجموعة سميت "بالسموط"، ومن ثم فالنظرية المذكورة لنولدكه بشأن اسم المعلقات تصبح هنا مترابطة منطقيا. وعلى أية حال فسيكون من المثير للاهتمام بحث مهمة هذا المبدأ الأساسى والنظر فى ماهية علاقته بسيطرة التعبيرات المذكورة فى الأدب باللغة العربية.

(٢٥) ومثالى فى هذا المعنى وصف امرئ القيس للحبيبة: إنها واقعية تماما فى بعدها الحسى.

(٢٦) وقد أطلق المستشرقون هذه النظرية (انظر على سبيل المثال: جوستاف فون جرونباوم، دراسات فى الأدب العربى، ويسبادن، ١٩٥٥ ، ص٢). وتقبلها بسرور بعض العرب أيضا، الذين وقعوا تحت طائلة الضغوط العقائدية لشرقنة الشرق التى ذكرها إدوارد سعيد. وسنذكر فحسب اثنين من العرب الثقات الذين اتخذوا موقفا على هذا النحو: أبو القاسم الشابى (فى كتابه: الحياه الشعرية عند العرب، ١٩٧٥) وعز الدين إسماعيل (فى كتاب: الأسس الجمالية فى النقد العربى، بدون مكان الإصدار، ١٩٧٤).

(٢٧) ولاحظ أيضا سليمان جروزدانيتش تكرار استعارات المقارنة فى الشعر العربى القديم. وقد قام على نحو صحيح بالربط بين تكرار هذه الاستعارة وبين الطابع الوصفى للشعر العربى القديم. ولكنى أعتقد أنه من اللازم أن يستخلص من ذلك المزيد من النتائج الإبداعية (سليمان جروزدانيتش، المقدمة فى: الشعر العربى القديم، سرايفو، ١٩٧١، ص٢٢).

(٢٨) أتلاعب بالكلمات "مقابلة التشبيه النظير" لأنه يتبين من مثال الشعر القديم كيف أن هذين التشبيهين غاية فى الاختلاف.

(٢٩) من الممكن تأمل العملية فى الاتجاه المعاكس أيضا: يتم الهبوط بالاستعارة وخفضها حينما يتم إدخال الأداة والمتلازم/ العنصر الأخر.

(٣٠) أثبت الخليل بن أحمد نظام العروض فى القرن الثامن الميلادى، وهذا على النحو التالى بحيث إنه قام بتحديد أن الشعر الموجود بأسره استخدام ستة عشر وزنا.

(٣١) قارن: رينيه فيليك وأوستين فورن، نظرية الأدب، بلغراد ١٩٦٥، ص١٦٢-١٦٣. يبدى لوتمان ملاحظة على نحو رائع وهو يتحدث بالذات عن الشعر الشرقى: "عند بحث القوافى المتجانسة يصبح من الجلى على الوجه الأكمل أنه لا توجد فى الفن تكرارات كاملة تتعلق بدلالات الألفاظ بشكل مطلق. ومثل هذه القافية معروفة جيدا بالنسبة للشعر الذى يسعى إلى أن يكشف عن التنوع الداخلى للظواهر الفريدة ظاهريا". (ج.م. لوتمان، بنية النص الفنى، ترجمة وتقديم نوفيتسا بيتكوفيتش، بلغراد، ١٩٧٦، ص١٨٥).

(٣٢) عالج بالتفصيل اثنان من المرجعيين فئة "الصنعة" باعتبارها عنصرا غاية فى الأهمية فى قرض الشعر، بينما قام مجموعة من علماء فقه اللغة والعارفين الأخرين بشئون الأدب بحماية أهمية الصنعة - القائمة على أساس من التقاليد. وأولا أصر ابن طباطبا (٩٣٤) فى كتابه "عيار الشعر" على إتقان الصنعة عن طريق حفظ عدد كبير من القصائد، وبعد ذلك شرح القاضى الجرجانى (١٠٠٣) فى كتابه: "الوساطة بين المتنبى وخصومه" كيف أنه لا تكفى الموهبة من أجل قرض الشعر، بل يلعب دورا هاما فى ذلك التمكن من الصنعة، وهو ما يتم التوصل إليه عن طريق معرفة التقاليد.

(٣٣) على سبيل المثال، يندر مترجمو "ألف ليلة وليلة" الذين حاولوا نظم العدد الكبير من أشعارها - وعدد من الأشعار من العصر الجاهلى. والأكثر من ذلك قام مترجم هذه الحكايات إلى اللغة الألمانية إينو ليتمان (١٩٥٨) بالاستبعاد التام لأبيات من الشعر من نص ترجمته، ولكن من العجيب أن هذا لم يمثل عائقا أمام إعلان ترجمته بأنها أفضل ترجمة باللغة الألمانية. (قارن: روبرت إرفن، ألف ليلة وليلة فى الغرب، ترجمة أنس كاريتش، سرايفو، ١٩٩٩، ص٦٢).

(٣٤) حينما يجرى الحديث عن الجن فى الإسلام أو فيما يتعلق بالإسلام، ينبغى معرفة أنه ليس ماردا أو عملاقًا. ذلك أنه حسبما ما جاء فى الإسلام، فإنه توجد أربعة أنواع من المخلوقات الروحية: الملائكة، البشر، الجن والشياطين. والجن هم صنف من المخلوقات غير المرئية. وهنا نرى أن العرب فى الجاهلية كانوا أيضا يعتقدون فى وجودهم.

(٣٥) من المعروف أن العرب فى الجاهلية كانوا يسمون البشر باسم الشيطان (قارن:جولدزيهر، جن الشعراء، فى: دراسات المستشرقين...، ص٢٣٩.

(٣٦) هنا تفرض المقارنة عن آلهة الشعر فى اليونان القديمة نفسها بشكل لا يقاوم، على الرغم من أنه توجد اختلافات كبيرة بين آلهة الشعر فى التقاليد الأولى وبين الجن فى التقاليد الثانية. ويمكننا أن نتابع آثار هذا الاعتقاد حتى العصر الحديث الذى يجرى فيه من جديد، رغم أنه يتم بأسلوب مختلف على نحو ما، إبراز الوحى الشعرى.

(٣٧) مهم موقف الآيتين القرآنيتين الثانية والثالثة من وجهة نظر علم النحو ومن أجل التفسير؛ فمن الممكن تأمل الآيتين باعتبارهما جملتين مستقلتين وتامتين، ولكنى أميل أكثر إلى تأمل حرف العطف المنسق "الواو" بينهما على أنه حرف عطف يكون جملة حال (واو الحال)، وهكذا تكون لدينا هنا جملة حال ويمكننا ترجمتها بالظرف: "ألا تر أنهم فى كل واد يهيمون وهم يقولون مالا يفعلون".

(٣٨) ونجد موقفا مماثلا تجاه الشعر لدى شعوب أخرى أيضا وفى حقب أخرى من التاريخ؛ فمن المعروف، على سبيل المثال، أن أفلاطون أبعد الشعراء من دولته التى ينبغى أن يحكمها فيلسوف (لقد أجاز أيضا فحسب الشعر الخاص بالأناشيد القومية)، وأعلن هيجل كذلك وفاة الشعر بسبب وظيفته المعرفية.

(٣٩)انظر، على سبيل المثال، عز الدين إسماعيل، المرجع المذكور، ص١٨٧-١٨٨.

(٤٠) كتبت عن هذا الموضوع عدة مرات. انظر، على سبيل المثال، أبحاثى التالية: بحث عن القرآن الكريم، مجلة تقويم لعام ١٩٩٩، سرايفو، ١٩٩٨، ص ٨-٢٢؛ "دراسة عن استعارة الجنة"، مجلة إذراذ، سرايفو، شتاء عام ١٩٩٩، ص٩٥-١٠٥.

(٤١) على سبيل المثال: ﴿قُلْ فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّثْلِهِ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُم مِّن دُونِ اللَّهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ﴾ (الآية رقم ٣٨ من سورة يونس). ونجد نصاً مماثلاً فى مكان آخر أيضاً: ﴿قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِّثْلِهِ مُفْتَرَيَاتٍ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُم مِّن دُونِ اللَّهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ﴾ (الآية رقم ١٣ من سورة هود).

(٤٢) وهكذا يذكر الأصفهانى أن واحدا من أشعر الشعراء فى العصر العباسى المشهور، وهو أبو العتاهية (٨٢٥) الشاعر المثالى للزهد والورع، قال فى إحدى المناسبات: قرأت بالأمس سورة "عما يتساءلون" فكتبت قصيدة أفضل من ذلك (قارن: عز الدين إسماعيل، المرجع المذكور، ص١٨٨).

(٤٣) قام قدامة بالتأثير عن طريق كتابه "نقد الشعر"، بدون مكان وسنة والإصدار، ص١٣-١٤.

(٤٤) لا توجد لدى النثر العربى تجارب مماثلة. لقد تطور فيما بعد ذلك بفترة طويلة فى العصر الإسلامى وفى ظل تأثيرات جلية للآداب الأجنبية، ولذا يختلف سبيل تطوره تمام الاختلاف.

(٤٥) قام القرطجانى (فى القرن الثالث عشر الميلادى) بعمل كبير من أجل تدعيم نظرية الشعر لأرسطو، ومشهور فى هذا الصدد مؤلفه "منهاج البلاغة"، إلا أن جهده لم يكلل بنتائج إيجابية. ويبدو أن الوقت كان متأخرا للغاية من أجل جعل أرسطو شائعا؛ ففى الحقيقة كان تقبل كتابه "نظرية الشعر" هامشياً إلى حد أنه لا يستحق الذكر.

وقد تمت ترجمة كتاب "نظرية الشعر" لأرسطو لأول مرة، حسبما هو معروف حتى الآن، فى النصف الأول من القرن الرابع الهجرى. وقدمه الكندى (٨٧٠) فى صيغة مختصرة، ثم ترجمه إسحق بن حنين (٩١٠) وكذلك بشر بن متى بن يونس (٨٣٩). وأخيراً معروفة ترجمة ابن رشد (١١٩٨). وفى الواقع تعد جميع الترجمات المذكورة معالجات ومحاولات لإعداد المادة بأسلوب يناسب التقاليد العربية. وهكذا على سبيل المثال قام ابن رشد المشهور بترجمة تعبير التراجيديا بالمدح والكوميديا بالهجاء.

(٤٦) القرآن الكريم فى الوقت الحاضر أيضا هو أعظم ضمان، إن لم يكن الضمان الوحيد، للوحدة اللغوية العربية: فلم تنجح العديد من اللهجات فى العالم العربى، على الرغم من أمنيات وتوصيات الكثيرين، نجاحا نهائيا فى تمزيق اللغة العربية الموحدة لغويا بفضل القوة المتماسكة للقرآن الكريم.

(٤٧) من هذا ينبغى استخلاص أن الأدب العربى كان محاكيا ومقلدا تماما. وحدث فى هذا الشعر تجديدات كبيرة للأجناس فى عهد الأمويين، ثم فى عهد العباسيين، وعلى وجه الخصوص فى الأندلس، إلا أن أهم المبادئ الأساسية لنظرية الإبداع المتعلقة بالمعلقات السبع وخاصة فى مجال الشكل، ولكن أيضا فى مجال المضمون – وقد تحدثت عن هذه المبادئ باعتبارها ابتعادا إبداعيا عن "الحق" – ظل تعرفها ممكنًا فى جميع المراحل.

(٤٨) ويمكننا فى هذا المعنى التحدث عن المصطلح المفرد "الأدب الشرقى الإسلامى"، والمصطلح الجمع يمكن أن يعنى الآداب الشرقية الإسلامية فى الأطر القومية الضيقة.

(٤٩) كتـــاب إ.ر. كورتيســوا، الأدب الأوروبى والعصــور اللاتينيــة الوســطى (دار نشر ماتيتسا هرفاتسكا، زغرب، ١٩٧١)، قدم فى هذا المجــال نتائج رائعة، وهذا يمكن أن يكون حافزا ومثالا لتناول الأدب الشرقى الإسلامى.

(٥٠) حتى أيضا تقسيم الأدب العربى إلى حقب، وهو ما تم إجراؤه على نحو جوهرى بشكل صارم على أنه تقسيم سياسى تاريخى، تبين بجلاء أكثر أنه غير مترابط، وفى تناسق مع نتائج تلك الأبحاث من الممكن اقتراح تقسيم تاريخ الأدب إلى حقب.

الفصل الثانى

عالم ألف ليلة وليلة
الحكاية باعتبارها مبدأ عليًا للكون(*)

التقاليد الأوروبية العربية الثرية، التى أعربت فيها العبقرية العربية عن نفسها دون شك على أكمل وجه - وهى مقيدة عن التطور فى الفنون الأخرى - جرى حتى يومنا هذا تقديمها بأسلوب غير ملائم إلى الدائرة الحضارية الغربية. والشعر فى هذه التقاليد الأدبية الذى بلغ منذ القرن السادس الميلادى حالة من الكمال، وهو يقيم بمرجعيته حكما صارما لعدة قرون لنظرية الإبداع التقليدية - بقى حتى الوقت الحاضر شكلا مسيطرا للإبداع الأدبى. ولكنها تقريبا حقيقة مثيرة للقلق ولابد أن تكون بالنسبة للباحثين حقيقة مستفزة أنه فى الغرب لا يمثل هذه التقاليد الأدبية الفخمة حقا أى عمل شعرى منفرد، ولا الشعر كله، بل تمثلها أجناس فن النثر التى كان غيابها حتى نهاية القرن التاسع عشر وخلال القرن العشرين سمة مميزة للتقاليد المذكورة. وهكذا، فإن العمل النثرى حكايات ألف ليلة وليلة قام بذلك الغزو العجيب للتقاليد الغربية مثل تلك الغزوات التى تحدث بالكاد عدة مرات فى التاريخ، جامعا فى هذه الغزوة فى مجراه الرئيسى القوى - بطريقة جليلة لا يمكن تبديلها - الكثير من الأنهار والروافد صوب محيط الثقافة العالمية.

(*) تم نشر هذه الدراسة لأول مرة فى: مجلة إسهامات فى الفيلولوجيا الشرقية، العدد رقم ٤٢-٤٣ / ١٩٩٢-١٩٩٣، معهد الدراسات الشرقية، سرايفو، ١٩٩٥، ص٣٣-٦٨.

وعلى الرغم من النجاح الفريد لحكايات ألف ليلة وليلة العجيبة، فإن القدسية التى لا تضاهى للقرآن الكريم الذى لا ضير أبدا من إبراز قيمه المتعددة، تمثل تحديا مستمرا على صعيد الترجمة، بحيث إنه لقى العديد من الترجمات إلى اللغات الأوروبية وهو يشع بهاءً لا ينطفئ فى التقاليد الأوروبية. ثم إنه على الرغم من السيطرة المتميزة للشعر العربى فقد تم حتى الآن منح جائزة نوبل الوحيدة للأدب فى هذا العالم إلى الأديب المصرى نجيب محفوظ من أجل مجمل أعماله الروائية. وأخيرا فقد تمت ترجمة الكتابات العاطفية النثرية الرقيقة لخليل جبران التى تعرف فيها الغرب إصدار لحكمة فريدريك نيتشه(١) فى تعبير غنائى خلاب - إلى جميع لغات العالم تقريبا فى عدد هائل من النسخ والطبعات، وقامت بحجب تام للقصائد العربية المفتونة بنفسها عن حق التى لم تتم ترجمتها حتى الآن عندنا بالبوسنة والهرسك.

والأمثلة العدة المذكورة - باعتبارها مؤشرات مسيطرة فى التقاليد الأدبية وفى الوقت نفسه بحسبانها "تعبيرا" مجسدا تماما "للاتصالات" المثمرة بين الدائرتين الحضاريتين - تشهد بأنه على الرغم من ذلك يوجد نظامان للتقييم وتشير إلى أنه من الضرورى البحث عن أسباب هذا التمييز النسبى الظاهر فى التقييم غير المتناسب للمؤلفات التى ذكرتها؛ لأنه على الرغم من أن مؤلفات خليل جبران اتخذت على نحو مناسب مكانة فى تاريخ الأدب العربى، فإنها لم تثر عند القراء العرب إعجابا مماثلا لذلك الإعجاب الذى أثارته لدى القراء فى الغرب.

وكذلك أيضا لم يلق المؤلف الضخم ألف ليلة وليلة أبدا فى العالم العربى شهرة كتلك التى لقيها فى الغرب. ويمكن تفسير المكانة التى تحظى بها حكايات " ألف ليلة وليلة " فى الوقت الحاضر فى الأدب العربى على أنها تأثير جزئى مرتد لتدعيمها غير المتوقع فى الغرب؛ أى إنها تدخل فى تكوين تلك العملية الغريبة التى توسم على أنها شرقنة للشرق. لقد كان العرب لقرون مفتونين بشعرهم المحب للصنعة، وباتساعه السيمانتيكى(٢) وبثوبه الفاخر للشكل، وتركوا فى الأغلب حكايات ألف ليلة وليلة إلى ذوق العامة، وقد تملكهم قليلا إحساس بالمهانة بسبب عدم الاكتراث فى السرد العجيب لشهرزاد، بينما كان أكبر الأدباء فى الغرب يتباهى بالانعكاسات الضوئية التى كان العمل الأدبى

غير المتكرر حقيقة ينير بها خياله الفنى وقد استحوذ على منزلة المعلم الذى لا يمكن استعاضته، وكان بديلا بفخامته عن مكتبة بأكملها. أجل لقد نشأت حكايات ألف ليلة وليلة فى الشرق الذى تشربت فيه بأرفع القيم الأدبية، إلا أنها حظيت فحسب بتقييمها الأدبى التاريخى الكامل وبتمام سطوعها وتدعيمها حينما سلمت - خلال غزوها المذكور لثقافة الغرب - إلى هذا العالم الجديد - القديم جميع المفاتن التى كانت تحشدها فى غير كلل لقرون. ولم تتم ملاحظة حالتها المألوفة فى الشرق بهذا الشكل، بل فقط وسط "البيئة الجديدة" كان يمكن إبصار جمالها غير المألوف على نحو صحيح، ولذا فإنه يبدو صائبا القول بأن هذا المؤلف بلغ نضوجه الكامل فى وعى القراء بالغرب، غير المعتادين على العالم الخلاب لشهرزاد وعلى البراعة المتقنة فى السرد. ولو لم يكن هذا اللقاء المفاجئ العرضى تقريبا لشهرزاد مع وعى الأوروبيين وذائقتهم المحبة للاستطلاع ما كانت شهرزاد نفسها تعرفت أبدا قيمها الواقعية، ولتم - فى ظل هذه الفرضية العسيرة - حرمان العالم من تجربة عظيمة للأدب ومن بهجة حقيقية وتحفيز للخيال. وإنه لسؤال: إلى أى مدى كان سيتم إفقار أدباء الغرب الذين كانوا باعتزاز يبرزون تجاربهم عن الالتقاء بعالم شهرزاد، وإنها مسألة أخرى كيف كان على الإطلاق سيكون بمقدور كل أطفال الغرب الذين لم يصلوا إلى مستوى الأدباء أن يشيدوا عالمهم الثرى بدون التجربة الخيالية عن علاء الدين وعن على بابا على سبيل المثال. وماذا كنا سنفعل نحن وماذا كان سيصنع جورج لويس بورجس بدون واحدة من أفضل مقالاته التى نجح فيها بالكاد فى كبح تهليلاته فرحا بحكايات ألف ليلة وليلة؟! وبناء عليه فليس، من المستغرب الامتنان التام من جانب القراء فى الغرب من أجل هذا الوحى الشرقى الجليل.

وإنه لشامل تفرد مجموعة الحكايات بعنوانها الأصلى كتاب "ألف ليلة وليلة" وتصعب الإحاطة به بأية دراسة متعمقة، بالضبط على نحو مثل القيام بمحاولة يائسة للإحاطة بشكل نهائى وبات بهذا المحيط من التراث الأدبى العالمى الذى تراكمت فيه لقرون الدرر من الفنون والقيم الروحية الهندية القاصية، مرورا بتلك الفنون والقيم الفارسية وهى فى ذات ذروة بريقها، وانتهاء بدلتا الحضارة القاهرية المتشعبة حيث

اختلطت بأسلوب لا يتكرر تراكمات العـراقة الفرعـونية والتهذيب العربى الإسلامى فيمـا بعـد.

وإحدى المميزات الأولى للكتاب الذى عايشته ذائقة القارئ فى الغرب بحسبانه حدثا مثيرا هى التعايش المتناغم والتعاون بين النثر والشعر فى مكان واحد، فى عالم ألف ليلة وليلة، حيث يمتزج خيلاء الشعر العربى الكلاسيكى عن طريق القدرات الإبداعية البديعة للراوى بالبذخ المثير لعالم شهرزاد. ويزداد بشكل ملحوظ خفقان أبيات الشعر فى الحكايات ذات المضـمون الجنسى. وهكذا تم بأفـضل أسلوب إبراز الروح العربيـة للأدب العربى، وكذلك أيضا إيقاع الحياة البشرية النبيلة على وجه العموم: وتتزين أكثر المؤلفات قيمـة من النثر الرفيع، وكذلك أجمل مناطق الأحاسيس البشرية بأبيات من الشـعـر وتتبـاهى بتـهـدج الشـعـر البـالغ حـد الكمـال. ويبـدو أنه غـيـر مـألوف بالنسبـة للاقتصارية الغربية المتعلقة بالأجناس وبالنسبة لنقص التسـامح، وهو أمـر أشير إليه بأقصى تحفظ، مثل هذا التسكين السعيد والوثير للشعر فى لا نـهائية النثر. تقريبا ثمـانيـة آلاف ونصـف من أبيات الشـعـر فى حكايات ألف ليلة وليلة تمثل ثروة دفـعت المترجم الروسى المجتهد م.أ. ساليه، مع أنه صارم على نحو مبالغ فيه، إلى الافتراض بشكل مثير للجدل بأن كثيرا من الحكايات الجنسية خلال عملية نضوج مجموعة الحكايات تم حذفه من الذخيرة الشفاهية للراوى، وساهـم فى هذا الأمر العدد الهائل من أبيات الشعر التى لم تثر كثرتها حماس المستمعين للراوى(٣).

وبالطبع ذو الهمة م.أ. سـاليه ليس على صـواب هنا لسبب بسيط؛ لأنه خـلال قرون من النقل الشفاهى للحكايات لم يكن بمقدور أبيات الشعر الاستـمرار فى التواجد فى هذا العالم من الأعاجيب بحيث تثير ضجر المستمعين. وبالذات من أجل أنه تم التشديد على شفاهية النقل، فقد كانت هناك احتمالات أكبر للافتراض الذى ذكره سـاليه عن إقصـاء أبيات من الشعـر. ودليلى الثانى هنـا هو الأكثر فعـالية؛ ذلك أن الافتـراضيـة السابقة للمترجم تشير إلى ضرورة أن أشـدد مرة أخرى على الوضع المختلف للشـعر فى تاريخ الأدب العربى وعلى انسجـامـه المـألوف مع أجناس النثر؛ لأنه إذا كـان شىء كهذا قد فات على ساليه، فكيف لا يفوت على القارئ العادى.

إن الشعر باعتباره شكلا مسيطرا للأدب الرفيع لم يصب أبدا العرب بالإرهاق، خاصة وأنه لم يكن معروفا بالنسبة للعالم العربى التقسيم الأوروبى إلى ثقافة الصفوة التى تتم رعايتها فى قصور الإقطاعيين وفى السرايا التى كانت بطبيعتها أيضا معزولة عن العامة، وإلى الثقافة الشعبية المتطورة بعيدا عن هذا العالم. وكانت القصور فى العالم العربى الإسلامى تقع فى وسط المدينة. وكان لهذه الحقيقة التاريخية والاجتماعية الهامة عواقب بعيدة الأمد لا ينبغى للمستشرق أن يسقطها من اعتباره، ومن بين هذه العواقب الشعبية الهائلة للأجناس الرفيعة لدى ما يسمى بعامة الشعب وكذلك فى القصور[٤].

وما كانت ستتهيأ أمام زمردة الجميلة فى ألف ليلة وليلة، على سبيل المثال، أية احتمالات للتعبير بطريقة مناسبة عن حبها إلا عن طريق القول بالنثر، وكذلك شارقان للإعراب عن مشاعر الفرسان الخاصة به. ويتجلى لذلك الشخص الذى يعرف حقا أهل الشرق الذين يتعلق الأمر بهمَ أن الشعر، وعلى وجه الخصوص فى الحالات العاطفية السامية، جزء لا يمكن إقصاؤه من أسلوب تفكيرهم، ومن ثم، فإن العالم الفنى لشهرزاد – بناء عليه – لا يمكن تعويضه فى الفخامة الموجودة بدون ترصيعه بأبيات من الشعر. ومن ناحية أخرى، ولكن بالتوازى مع الملاحظة السابقة، فإن أبيات الشعر التى ينشدها أبطال شهرزاد لا تعبر فحسب عن أحوالهم العاطفية السامية، بل وتؤثر تأثيرا مرتدا. فى خلال تعبيره بالشعر عن مشاعره فى الوقت التى يبدو فيها القول بالنثر غير مفهوم، أو وهو يستمع لأشعار سميره، يقوم البطل بتهذيب هذه الحالة بالذات، بحيث إن الشعر بارتجافه وقالبه البديع يسمو به أكثر فأكثر وأبعد فأبعد إلى العالم الذى وُجِدَ فيه. إذن فأبيات الشعر لها هدف مزدوج – وهو أن تعبر بالشكل المناسب عن حالة محددة للبطل وأن تحفزه فى نفس الحين على صقل هذه الحالة. وإذا ما تمت ملاحظة هذا فلا يثير الاستغراب عندئذ أنه توجد فى ألف ليلة وليلة حكايات يخضع فيها النثر للشعر. وتمثل هذه الحكايات – القصائد الصغيرة صفة مميزة لحكايات ألف ليلة وليلة باعتبارها كونا يحقق فيه الشكلان الأدبيان تعاونا مثاليا على نحو أصيل، وعدم فهم هذا التعاون يعنى عدم فهم أحد القواعد الأساسية التى تحكم العالم الفنى لشهرزاد.

وبالإضافة إلى الشعر، من الممكن بوضوح فى ألف ليلة وليلة تمييز كثير من الأشكال الأخرى للإبداع الأدبى الرفيع، ومن بينها البشائر الأولى للشكل الرومانسيكى(٥) والنثر المسجوع والحكايات الجنسية المثيرة والطرائف التى لا تنسى وقصص الحيوان. وكل هذا يتواجد فى تناسق - بالضبط مثلما فى كون فريد - بفضل - فى المقام الأول - القوة السحرية للحكاية الرئيسية المرنة التى تطور فيها شهرزاد باقتدار مثير للإعجاب مجموعة لا نهائية من الحكايات الرئيسية الأخرى وفقا لمبدأ الدوائر المكثفة.

والحكاية الرئيسية الأساسية والأكثر رحابة هى قص شهرزاد على الملك شهريار الكثير من الحكايات التى تنجح عن طريقها خلال ألف ليلة وليلة فى تأجيل إعدامها الشخصى. والضمان الوحيد لشهرزاد لكى تبقى حية إلى اليوم التالى الذى يتفرغ فيها الملك نهارا للأعمال اليومية هو الحكاية الطريفة بدرجة كافية والخيال القصصى الغزير والحبكات المستحيل تصورها التى تتعلق بإتقانها تعلقا مصيريا حياة الراوى باعتباره مدارا لهذا الكون. ويتأجل القرار الخاص بإعدام شهرزاد بفضل الشطحات القوية للخيال، المستحيلة وغير المتحققة فى وضح النهار، وهذه الحكمة الليلية لشهرزاد - وكذلك الإذعان المنقذ من جانب الملك لها - يحققان النصر على جدية القرارات اليومية وعلى التصميم القاسى من جانب الملك للانتقام الأبدى من النساء. وتنتهى الحكايات الليلية لشهرزاد بالضرورة على الدوام قبيل ابتلاج الفجر تماما، الذى تنسحب أمام ضوءه باعتباره أشد الأخطار جدية بالنسبة للنسيج السردى، بحيث إن أجنحة الخيال القوية ترفرف ثانية فى الليلة التالية. وهكذا من ليلة إلى أخرى - ألف ليلة و تلك الليلة الأخرى، الشاعرية والمصيرية، الأخيرة والظافرة التى يبزغ بعدها - فى النهاية، أخيرا وبلا رجعة - نهار الواقع. وبالتالى تنتهى فى نهاية الأمر المفاتن الليلية للخيال. وتأتى تلك العبارة الشهيرة لشهرزاد " وجاء الصباح" فتتوقف عن الحكاية التى بدأتها بناء على موافقة من الملك، وتتكرر ألف مرة ولا تصدر أبدا رنينا رتيبا، وهكذا تروى بنفسها عن الحد بين حالتين لروح الإنسان، عن الحد الذى يرسم بالضبط الانبلاج الحقيقى للفجر، ولكنها تقص أيضا - بالأسلوب الذى تقدر به فحسب حكايات ألف ليلة وليلة - عن التأثيرات المتبادلة بين الخيال والواقع، أو بين الليل والنهار،

وعن تشابكهما وتأثيرهما المصيرى، وعن القدرة المطلقة لحكمة الليل الموضوعة فى وضع مقلوب بالنسبة لعمل النهار. ونحن سعداء أن الأمر على هذا النحو. ومن المفهوم أن الغربيين شاكرون من أجل التشابك الشرقى بين اليقظة والمنام الذى بدون آماده المتحققة فى ألف ليلة وليلة كنا سنصبح فى حالة افتقار بصورة لا قياسية. وبالإضافة إلى ذلك أميل إلى الاعتقاد بأن التغلغل الشرقى لليقظة والمنام ولعمل النهار وشطحات الليل، الذى تقدمه "ألف ليلة وليلة" باعتباره تجربة ثمينة هو بالذات أحد العناصر الرئيسية لقبول هذه المجموعة من الحكايات فى الغرب، القبول الذى يصعب مع ذلك توضيحه. وهذه العلاقة فى الشرق طبيعية ومكثفة بشكل أكبر وأشد حميمية من تلك التى نعرفها فى الغرب، ولذا فإن هذا التعرف الغربى إلى الاحتياجات الذاتية المكبوتة بعمق يظهر فى الإعجاب بالكون المنسجم لشهرزاد.

وبناء عليه، فمن خلال نضال شهرزاد لإنقاذ حياتها الشخصية وتأجيل عزم الملك على قتل النساء بصورة انتقامية تم دفعها إلى وضع متفرد - بأن تتفوق على نفسها من ليلة إلى ليلة وأن تكرر وهى على حافة الحياة والموت للمستمعين المفتونين - الملك شهريار وأختها دنيازاد: "ليس هذا شيئا مقارنة بذلك الذى سأحكيه لكما فى الليلة القادمة..." وهكذا تصبح الحكايات الرائعة من ليلة إلى ليلة أشد جموحا فى الخيال وتتعدد الحكايات الرئيسية الأخرى، مثل مجموعة من الحلقات الصغيرة فى حلقة أو فى منظومة ضخمة وشاملة، وهى تشكل كونا يصبح الترحال عبره أشد سرعة. وهذا هو ذلك النوع من الترحال الذى يتم فيه بالكاد كبح الصبر وتوقع المغامرات غير المرتقبة التى ستتم معايشتها. وليس بمقدور، بالذات الحكايات المنتهية، أو المراحل المنجزة من المرحلة العجيبة، على الرغم من الطلاوة والدرامية الكاملتين، أن تجبر القارئ - المستمع على الالتفات ولا حتى على التوقف، وإنما عالم شهرزاد مشيد على هذا النحو بحيث يشدك إلى الأمام باستمرار وبسرعة متزايدة. إن سحر الحكاية المنتهية كبير، إلا أن القارئ ليس لديه وقت لأن يتوقف إعجابا بها؛ لأن حب الاستطلاع تجاه الأجزاء الجديدة من عالم شهرزاد - أشد قوة بدرجة كبيرة والدوائر - المنظومات المكثفة (أو الحكايات الرئيسية) موضوعة بالضبط على نحو متقن. وعند الانتقال من دائرة إلى أخرى،

فإنك تنسى فى كثير من الأحيان تلك الدائرة السابقة، ولكن بمجرد اقترابك من نهاية حكاية رئيسية معينة تبرز مرة أخرى فى ذاكرتك الدوائر - المنظومات المنسية مؤقتا التى تظهر تماما فى ذلك الحين - فحسب - فعاليتها الممتازة فى النظام. ولا نهاية للانفعال وتتباعد باستمرار حدود الخيال المتكامل. ويتم تأجيل فك العقدة إلى تلك النقطة التى يصل فيها فضول القارئ إلى حالة قريبة من عدم التحمل، ولكن باعتبارها مكافأة مناسبة ينتظره الرضى والطمأنينة فى إدراك التركيز السردى لشهرزاد.

وفى هذا المكان - بالأخذ فى الاعتبار، بناء عليه، البنية المتميزة لألف ليلة وليلة باعتبارها واحدة من أجمل خواصها - من اللازم الإفادة عن تحذير أعرضه بحسبانه تجربة شخصية فى قراءة حكايات ألف ليلة وليلة. ذلك أن ذلك الشخص الذى قرأ حكاية أو حكايتين من كتاب ألف ليلة وليلة لديه خبرة مختلفة تماما وأقل شأنا من ناحية الجودة لهذا الكتاب من القارئ الذى طاف بكل عالمه. لقد تعرف فحسب أحد "المشاهد "، دون أن يحدس الكثير من الجوانب الأخرى الجميلة على الدوام للخيال البشرى البالغة حد الكمال الذى لا يمكن ملاحظته ومعايشته إلا فى وحدة كلية متناسقة. ويفلت من القارئ لحكاية أو لحكايتين ذلك الانفعال المرتجف الذى يمضى فى إثره المسافر عن عمد عبر العالم الكامل لمجموعة الحكايات. وفى النهاية، لا يعرف القارئ الأول ذلك الأمر الذى قد يكون هو الأشد أهمية، أو هو قريب من ذلك، بالنسبة للتوافق الآخاذ لعالم شهرزاد، أى بالنسبة لبنية العمل الفنى. وبالتأكيد سيكون القارئ الثانى مغتبطا بالمعارف وبالخبرة المختلفة. ومن أجل هذا أحرص على اتخاذ قرار جسور - جسور بالنظر إلى حجم مجموعة الحكايات - وهو أن يتم ترك القارئ للتيار الرئيسى المسيطر فى حكايات ألف ليلة وليلة: وستكون المكافأة لائقة بالنسبة لجهده وستتواءم الخبرة المكتسبة مع مخاطرة خوض هذه المغامرة.

ونحن محمولون على أجنحة خيال شهرزاد عبر العالم الذى تحلم به كل روح نبيلة فى شوق بالغ، ولو فى الخفاء تثير انفعالنا معرفة أن المصير المتقلب على نحو عتيق لا يهدأ لحظة واحدة وأن كل شىء بإمكانه أن يتبدل فى هنيهة، فتتوقف أنفاس القارئ

فى عديد من الأماكن أمام كفاءة وحسم الراوى لأن يغير ويعيد توجيه الأحداث والمصائر، وفى هذا الصدد لا يثير مثل هذا التقلب الضيق ولو قليلا - ولا يوجد فى هذه الحكايات شىء مستحيل وهو دوما صائب بأسلوبه. وعلى سبيل المثال، ففى الليلة الرابعة والثلاثين بعد المائة، يؤثر أحد الرسوم الموجودة على حائط القصر، أو حلم للأمير، تأثيرا حاسما على تغيير الواقع وتبديل موقف البطل تجاهه. وهذا التشابك المنجى بين المنام واليقظة، بين الرغبة والواقع، يؤثر فى عالم ألف ليلة وليلة لأول وهلة تأثيرا مثيرا للعجب، ولكنك سرعان ما تتعود على المفاجآت فى العالم الذى تتحرك فيه وتتقبلها على أنها طبيعية تماما فى هذا الكون. ويتم بمهارة عن طريق عملية السرد حل أكثر مواقف الحياة تنوعا وأشدها مشقة، ومن ثم تتراءى للقارئ فى عجلة تقلبات عجيبة تكون الحكاية فيها أهم من الحياة ذاتها؛ لأنها على الدوام قادرة على اتخاذ القرارات بشأنها. وفى منافسة لا تنقطع بين الموت وبين الحكاية تثبت هذه الأخيرة أنها أكثر قوة وأشد حذقا؛ لأنها لا تنتصر فحسب بواسطة رعاية شهرزاد، بل وفى كثير من الحكايات الرئيسية الأخرى تكون ذات الحياة الخارقة للطبيعة أقل شأنا أمام السردية المتفوقة. الحياة موجودة هنا فى الحكاية ومن أجلها. الحكاية لها قوة عجيبة لأن تخلق الحياة وتعيد توجيهها. وكل كائن بشرى قد قامت روحه بالحفاظ على رحابة كافية من أجل صياغة رفيعة سامية للحياة باعتبارها جزءا نبيلا من ذاتها، وبقى فيها أمل فى التنقية التطهيرية، سيرحب ببساطة بجسارة شهرزاد وببراعتها السردية من أجل المساعدة الثمينة التى تقدمها له فى الكشف عن هذا الجزء من نفسها المكبوت فى مواجهة جدية العمل اليومى. ومن الصعب أن يوجد كتاب مثل ألف ليلة وليلة تكون فيه سعيدا للغاية بمفردك مع نفسك، نظرا لأنك تتواجد فى عالم ينتمى إلى خصوصيتك العميقة للغاية، فى عالم يعيدك إلى الأجزاء البهيجة من الطفولة وعالم لا يسمح، مرة أخرى لحسن الحظ، بأن تبلغ سن الرشد بلا رجعة أو بعبارة أدق، عالم يتيح لك بأن تعود فى جرأة باعتبارك شخصاً بالغاً إلى طفولتك وإلى الجانب المستتر من واقعك الباطنى. ولست على علم بأن أحد المؤلفات الأدبية فى تاريخ الأدب العالمى قد جعل كل هذا يبلغ حدا من الكمال مثلما نجح فى ذلك كتاب ألف ليلة وليلة.

وأتوصل فى المحصلات النهائية إلى استنتاج لا لبس فيه ومثير للاستغراب. ففكرة الحكاية فى ألف ليلة وليلة فكرة علوية وهى المبدأ الذى تم عليه ومن أجله تشييد هذا الكون. وبالانسجام مع هذا، وبناء عليه فى توافق مع قوانين هذا العالم، فليسوا على صواب القراء السطحيون الذين يريدون إثبات عدم إتقان ألف ليلة وليلة بسبب التقلبات غير المقبولة للتقدير "السليم". وتأتى النجاة لأمثال هؤلاء القراء فى معرفة المبدأ الأعلى وفكرة ألف ليلة وليلة. هذا هو عالم الأحلام الذى فيه فكرة رؤية الأحلام أهم من الأحلام ذاتها، والذى فيه هذه الفكرة قادرة على الدوام على تبرير عدم الكمال الظاهرى لرؤية الأحلام.

وأميل إلى الاعتقاد بأن مثل هذه الفكرة الجليلة للحكاية - الحلم لا يمكن أن تنشأ إلا هناك حيث نشأت بالفعل - فى الشرق الميال إلى الخيال، منبت الدين أو منشأ الديانات، حيث السماء قريبة من الأرض أكثر مما هى فى الغرب، وحيث لا يوجد - لحسن الحظ - ذلك الحاجز الصلب بين العقل والخيال. والإنسان الشرقى أكثر سعادة بشكل لا نظير له فى قدرته على أن يجعل السماء أشد قربا من الأرض، أو العكس: بأن "يلون" الأرض بزرقة سماوية يمكن بلوغها. ولذلك فإن جبران خليل جبران لقى نجاحا هائلا فى الغرب - لأنه يتكلم بشكل ملهم عاطفيا وبأسلوب بهيج مجازيا عن الروح البشرية التى لا تميز مثل القراء الغربيين بين هذا الواقع قصير الأمد وبين ذلك الواقع الخيالى طويل الأمد. إنهما يستمران فى آن واحد وواقعيان على حد سواء.

وأعتقد كذلك أن هذا هو أحد التفسيرات الممكنة للمكانة المختلفة لألف ليلة وليلة فى الشرق وفى الغرب، وهو ما أعرضه بهذه المناسبة مع أقصى قدر من الحذر والمخاطرة المحسوبة باعتباره فرضية ينبغى إثباتها. ذلك أنه بواسطة هذه الصورة التمهيدية، فإن الكون المشار إليه فى ألف ليلة وليلة مألوف للغاية وأقرب لرجل الشرق منه إلى ذلك الرجل فى الغرب. وهذا الرجل الآخر مفتون بعالم ألف ليلة وليلة ربما؛ لأنه يتعرف الأكثر فى هذا المؤلف وبواسطته على عدم كمال روحه الذاتية التى تطمح على الدوام إلى الوصول إلى الفكرة الجليلة لحكايات ألف ليلة وليلة، الروح التى فى

أعماقها القاتمة عشش الخوف بسبب ذلك البعد الهائل للغاية للسماء عن الأرض. ويقول بورجس المفتون إن العرب معجبون إعجابا أقل بهذه المجموعة من الأعاجيب ولا يتمسكون بالأصل أكثر مما ينبغي: "فهم يعرفون هؤلاء الأشخاص وهذه العادات والطلاسم والصحارى والأرواح الشريرة التى نجدها فى هذه الحكايات"(٦).

وأيا كان الأمر، فبالنسبة للغرب وللثقافة العالمية بوصفهما كلاً، إنه عام سعيد ذلك العام البعيد بالضبط على مشارف القرن الثامن عشر حينما عاد المستشرق الفرنسى البائس المجهول جان أنطوان جالاند متعبا من الشرق، وهو يحمل الأصل العربى لألف ليلة وليلة، وعلى الأرجح، وهو يحمل نسختها المارونية التى جرى إثراؤها بحكايات غير موجودة فى الطبعات المحققة المعروفة فى الوقت الحاضر لمجموعة الحكايات. ومن المرجح أن جالاند البائس لم يكن يحدس قيمة الثروة التى يحملها فى متاعه المتواضع، على صفحات صفراء مكتوبة بحروف عربية طلسمية.

وليس من المؤكد تماما كيف كان الأوروبيون سيستقبلون شهرزاد لولم يتعرفوها فى ثوب ترجمة جالاند التى تعد إبداعا فريدا ورائعا، والذى يمثل هذه الترجمة وضع مشكلة راهنة أمام المترجم حتى الوقت الحالى وهى: إلى أية درجة من المفيد أن تكون أمينا لشهرزاد الأصلية؟

وعلى وجه العموم، فقد بدأ بترجمة جالاند لكتاب ألف ليلة وليلة عهد جديد فى مسيرة لعدة قرون لهذا الكتاب من الهند البعيدة والعريقة، عبر فارس ودولة الخلافة العربية الإسلامية، وعبر مصر المملوكية – إلى أوروبا التى أخذت فيها شهرزاد – وقد انبعثت بحماس جديد – تروى حكاياتها الشرقية الدافئة بلطف وفى عزة نفس على موائد السيدات النبيلات وفى الليالى الأوروبية الباردة. وأحست الجماهير الأوروبية أنه قد تم إسعادها وإثارة إعجابها.

إلا أننى قبل أن أقوم بتسليط الأضواء على اكتشاف ألف ليلة وليلة فى الغرب، سيكون من الطبيعى الاهتمام بنشأتها ونضوجها فى الشرق.

أصل ألف ليلة وليلة

جرى تدوين كتب لا نهاية لها عن ألف ليلة وليلة ويحتل فيها مكانا هاما العمل الببليوجرافى الضخم ل ف. شوفان(٧). ولم يكتف هذا الباحث بمجرد عرض المادة الببليوجرافية – أى عرض بيان كامل بالطبعات والترجمات والدراسات عن ألف ليلة وليلة – بل سهل بحث الحكايات بهذه الكيفية بأن قدم عرضا مفصلا لمضمون الحكايات، مع ذكره الكثير من الموتيفات الفولكلورية التى وفقا لها – عن طريق المنهج المقارن – يمكن إيجاد صلات بين بعض الحكايات وبين الحكايات المتضمنة فى مجموعة الحكايات، ولكن صلات أيضا بينها وبين تلك الحكايات غير الموجودة بها، أى أورد مع كل حكاية النظير الفولكلورى الدولى. وبهذه الطريقة أشار شوفان إلى الطريق الأسلم على الأرجح فى دراسة أصل حكايات ألف ليلة وليلة؛ لأن الأبحاث التى أجريت حتى الآن تبين أن باحثى الفولكلور يمكن أن يقدموا مساهمة حاسمة فى إثبات أصل الحكايات وتحديد السبل الخفية التى مرت بها إلى أن وصلت إلينا.

ويتفق العدد الأكبر من العلماء على أن الحكاية الرئيسية ذات أصل هندى فارسى. وحسبما يبدو، فإن مجموعة الحكايات المعروفة فى الوقت الحاضر هى إعادة صياغة جذرية وإضافة للأساس الفارسى. ويذكر المستشرقون – تقريبا بدون استثناء – أنه كانت توجد فى فارس قبل الإسلام باللغة الفارسية القروسطية (البهلوية) مجموعة من الحكايات الخيالية (الهندية) الفارسية بعنوان هزار إفسان، وهو يعنى ألف حكاية. وتقريبا بعد مائتى عام من الفتح العربى لفارس تمت ترجمة هزار إفسان إلى اللغة العربية بالعنوان المنقول ألف ليلة. وبناء عليه فلدينا فى القرن التاسع الميلادى أساس لمجموعة الحكايات باللغة العربية مترجمة عن اللغة الفارسية القروسطية، وهذا ما يشهد به المرجعيان العربيان العريقان فى حقل الببليوجرافيا المسعودى(٨) والنديم(٩)، ويشهد به كذلك كثير من المستشرقين(١٠). واشتهرت الحكايات فى العالم العربى الإسلامى فى زمن الخليفة العباسى المقتدر (٩٠٨-٩٣٢).

وإنها مسألة مثار خلاف من أين ظهرت في العنوان كلمة "وليلة". ويرى المترجمان إنو ليتمان وفرانشيسكو جابرييلي أن الأمر يتعلق بإضافة لاحقة للتعبير الاصطلاحي التركي بن بير الذي يعني " ألف وواحد"، وفيما عدا هذا فهو يستخدم بمعنى "الكثرة"[11]. ويقول بورجس الملهم أن إدوارد لين أضاف في عام ١٨٤١ سببا أجمل بكثير وهو: الخوف من الرقم الزوجي[12]. ومن المرجح أن هذا التعبير ناتج عن الرغبة في أن يتم عن طريق العنوان تحديد الكثرة؛ لأن في كثير من اللغات (وهكذا أيضا في اللغتين العربية والبوسنية) تعبيرات "ألف مشكلة ومشكلة" أو "مائة مشكلة ومشكلة" لا تعبر عن المعنى الحرفي، بل عن الكثرة.

وقد عرض المستشرق المبجل جوزيف فون هامر في عام ١٨٢٣ افتراضا عن الأصل الفارسي لألف ليلة وليلة[13] ولم يتم حتى اليوم دحض هذا الافتراض على نحو مقنع ولا يغفل الإثبات الصائب بأن الوطن الأول للحكاية الرئيسية هو الهند - الدور الوسيط للنسخة البهلوية التي اتخذت بالتأكيد موقفا إبداعيا تجاه الأصل الهندي فقامت بإثرائه بعناصرها الذاتية.

ويوجهنا - دون تردد - المتخصصون في الفولكلور الذين يبدو أنهم متفوقون في حل هذه المسألة المعقدة - إلى الهند البعيدة والعريقة التي انتقلت الحكاية الرئيسية من أدبها إلى الأدب الفارسي، وعبره وصلت إلى الأدب العربي، وبالتالي تم الحفاظ على ألف ليلة وليلة في شكلها القديم. ومن المرجح أنه بناء على تحفيز من معرفة هذه المعلومة أنكر إ. كوسكين في دراسة رائعة ومؤثرة[14] اعتبار مجموعة هزار إفسان هي أصل مجموعة الحكاية وأرشد إلى أصلها الهندي. وأورد مجموعة من النظائر من الأدب الهندي مدللا على أنه توجد فيها وفي ألف ليلة وليلة نفس الموتيفات الأساسية. وترجع بعض الموتيفات إلى القرن الثالث الميلادي، وإحدى الموتيفات مماثلة تقريبا للحكاية الرئيسية لمجموعة حكاياتنا. إلا أنه تبرز المشكلة في تلك اللحظة التي نواجه فيها حقيقة أن نفس الموتيفات موجودة أيضا في آداب شعوب أخرى، ومن ثم فإن حل اللغز الخاص بانتقالها من أدب إلى أدب آخر يحتمل الجدال، وهي على الدوام عرضة

للتكيف مع البيئة الجديدة. وبالإضافة إلى هذا، فإن العالم الروسى بروب يحذر عن صواب من أن تكرار الأفعال فى الأساطير الساحرة يمضى على نحو يجعل جميع ملخصات أمثال هذه الأساطير يقوم على أفعال مطابقة (التصرفات مماثلة بينما الشخصيات متباينة)[١٥].

وبناء عليه، فلا يلزم أن يتم طرح الأصل الهندى للحكاية الرئيسية على أنه محل خلاف، ولكن لا يجب وسط الحماس البحثى أن ننكر "المساهمة" التى قدمها الأدب الفارسى. هذا خاصة وأن لدينا مثالاً غاية فى التشابه فى مؤلف آخر مر بطريق مماثل. فالمؤلف الكلاسيكى من الأدب العربى كليلة ودمنة للكاتب المسلم ذى الأصل الفارسى ابن المقفع (المتوفى فى عام ٧٥٩) له نفس الحكاية - البنية الرئيسية كما فى حكايات ألف ليلة وليلة، ووصل المؤلف من الهند عن طريق فارس إلى الأدب العربى[١٦].

وخلافا لوجهات النظر المذكورة والسائدة بشأن أصل ألف ليلة وليلة توجد كذلك افتراضات أخرى تبدو لنا متطرفة وغير مقبولة، ولكن سيكون من غير المناسب التغاضى عنها.

فيذكر ساليه استنادا إلى النديم أن شخصا يدعى عبد الله محمد الجحشيارى (فى القرن العاشر الميلادى) سعى إلى إعداد مجموعة تتضمن ألف حكاية من المصادر العربية والفارسية والإغريقية[١٧]. ومن الممكن، بل ومن المرجح، أن هذا المصدر مع أنه ليس وحده حفز بعض الباحثين فى اتجاه تحديد مؤلفى الحكايات الموجودة بالمجموعة، وفى هذا الصدد تم القيام بفحص سطحى لعمل الجحشيارى، إذا كان موجودا، ولم يكن عملا مؤلفا، بل كان ببساطة تجميعا.

ويرتبط بمسألة تأليف مجموعة الحكايات الشهيرة اسمان لاثنين من المستعربين الأوروبيين المشهورين للغاية اللذين حاولا إثبات أن مجموعة الحكايات من تأليف مؤلف أو اثنين من المؤلفين[١٨].

وأنكر البارون سيلفستر دى ساسى المستعرب الفرنسى ورئيس القسم بجامعة السوربون، إنكارا حاسما الأصل الفارسى للمجموعة، مؤسسا حكمه على أن الحكايات

لها "روح إسلامية" بشكل بارز. ويحسب البارون أن مجموعة الحكايات قد نشأت نشأة غامضة فى سوريا، والعمل من تأليف أحد المؤلفين الذى يحتمل أنه توفى قبل أن ينهى عمله فأنهاه الشخص الذى أتمه. وبمواجهته بالدليل المضاد الذى ذكرته من مؤلف المسعودى، والذى أكده جوزيف فون هامر، رفضه البارون بسهولة مثيرة للدهشة مؤكدا، بدون أدلة ومقدما مرجعيته الشخصية فحسب سنداً، أن هذه الجزئية أضافها الناسخ اللاحق لكتاب المسعودى(١٩).

وعرض المترجم الإنجليزى لألف ليلة وليلة إدوارد لين الذى سافر إلى مصر عدة مرات فى إطار التمهيد لمشروعه الكبير للترجمة، عرض فى ملاحظاته المصاحبة لترجمته استنتاجات مماثلة فى الأساس لاستنتاج البارون. وبعد تحديده فى مجموعة الحكايات الوفير من التفاصيل المشابهة للغاية للأسلوب المصرى فى المعيشة وفى الطباع التى كان يجيد معرفتها، وكذلك إثباته لحقيقة أن لغة الحكايات هى الأقرب إلى اللغة المصرية، خلص المترجم فى جسارة إلى أن مجموعة الحكايات قد نشأت فى مصر فى أواخر القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر باعتبارها عملاً لمؤلف واحد أو لعدد من المؤلفين الذين لم يكن بإمكانهم إلا أن يأخذوا مجموعة هزار إفسان أساسا له.

ومن المرجح أنه بفضل مرجعية هؤلاء المستعربين سيطرت وجهات نظرهم لفترة طويلة فى مجال الدراسات الاستشراقية، على الرغم من أنه كان واضحا حينذاك تعذر الوثوق بها؛ لأننا لا نعلم أنه بعد تشكل وجهات النظر هذه قد تم اكتشاف حقائق جديدة تدحضها لاحقا.

ويتأسس خطأ المستشرق الفرنسى والمترجم الإنجليزى ذائع الصيت على مطابقة النسخة المصرية لألف ليلة وليلة (التى وصلت إلينا) لهذا المؤلف بوجه عام. وبهذه الطريقة تم فى غير حذر بصورة مثيرة للدهشة التكهن بعملية تطور مجموعات الحكايات إلى أن وصلت إلى مرحلة "البلوغ" فى مصر فى القرن الخامس عشر - السادس عشر ويتم رفض دون إثبات بالأدلة الاستشهادات لعديد من المرات من جانب المتخصصين فى الببليوجرافيا والمؤرخين العرب الذين عاشوا حتى لعدة قرون قبل

الزمن الذى حدد فيه سيلفستر دى ساسى وإدوارد لين نشأة مجموعة الحكايات، ويشهد هؤلاء الببليوجرافيون والمؤرخون بشعبية الحكايات بعنوان ألف ليلة وليلة. ثانيا، الحكاية الرئيسية كتلك الموجودة لدينا فى كتابى هزار إفسان وكليلة ودمنة وكذلك فى الأدب الهندى تشير إلى أصل مجموعة الحكايات التى تحتوى على موتيفات من الثقافات الهندية والإغريقية والعربية، وأيضا من مصر الفرعونية(٢٠). ثالثا، ما يسمى "بالروح الإسلامية" للحكايات الموجودة فى المجموعة ليس دليلا عديم القيمة لصالح الزعم الخاص بتحديد المؤلف؛ لأنه خلال العملية الطويلة للنقل الشفاهى، وكذلك أيضا فى مرحلة التثبيت بالتدوين، تم القيام "بإضفاء الطابع الإسلامى" على المادة. وكان على مستشرق فى قدر دى ساسى معرفة أن هذا ليس بالجديد؛ فقد تمت بالكامل إزالة الإشارات الوثنية من كل الشعر الجاهلى المثقل بآثار العصر الجاهلى - فى كتابات علماء فقه اللغة الإسلاميين ووصل إلينا وهو على هذه الحال. وأخيرا، لا يلزم أن تكون قارئا دقيقا أكثر من اللازم لكى تلاحظ فى ألف ليلة وليلة تكرارا الأفعال المماثلة للأبطال والإعادة الملفتة للنظر على صعيد البنية وكذلك تكرار الحكايات. ولا يمكن تصور مثل هذه اللامبالاة من جانب المؤلف، أو فقدان التركيز الذى ببساطة يلفت النظر.

وبعد مائة عام من دراسة تاريخ ألف ليلة وليلة نسجل نقدا سلبيا على نحو متشدد لكل النتائج التى تم التوصل إليها بشأن هذه المسألة العلمية. وذلك أن بارونا آخر - كارا دى فوه - كتب فى المجلد الأول من كتابه "المفكرون" (ص٢٥٩-٢٧٠) نقدًا جريئًا يتجاوز الحد لجميع النتائج الموجودة التى قادت إليها مائة عام من البحث عن أصل ألف ليلة وليلة، وهو النقد الذى وصفه المستشرق الروسى أ. أ. كريمسكى بأنه سطحى ومتعسف(٢١). وبإنكاره بحسم الأصل الهندى للأساس الأول لمجموعة الحكايات، يؤكد البارون كارا دى فوه أن هذه الحكايات "هى نتاج الأدب الأغريقى الأفلاطونى الجديد" الذى تغلغلت إليه اليهودية التلمودية والعناصر الفارسية الجاهلية، وأن العرب أخذوا - بناء عليه - الحكايات من مجموعة بعنوان كتاب عن ألف ليلة وليلة.

ويصر الأكاديمى الروسى كريمسكى عن صواب على "نضوج" مجموعة الحكايات وكذلك على العملية التى بدأت منذ فترة طويلة فى الهند، ومن ثم عبر فارس وبغداد

وصلت الحكايات إلى صيغتها المكتوبة فى مصر حيث، وفقًا لرأى الكثيرين، تم إنهاء الانتشار وإتمام مجموعة الحكايات بالاستيلاء العثمانى على مصر فى عام ١٥١٧ م. إلا أن كريمسكى يتقدم خطوة إلى الأمام، خطوة غير متوقعة بالفعل ولست على علم بأن أحدا آخر تقدم فى هذا الاتجاه الذى يسم ألف ليلة وليلة " بأنها عملية "رجيمة" باعتبارها عملا "مقدراً" له أن يظل إلى الأبد غير مكتمل. وذلك أن كريمسكى يعتقد أنه لن يتم لفترة طويلة الانتهاء من إتمام وانتشار مجموعة الحكايات بفضل الرواة المحترفين – وكما أنه كان هناك فى تاريخ هذا العمل الكثير من النسخ المتطابقة، فإن المجموعات المدونة فى الوقت الحاضر ليست ضمانا كافيا بأنه لن يتم فى المستقبل القريب الإحساس بالحاجة إلى إصدار آخر يعكس التغيرات التى حدثت فى الذخيرة الشفاهية للرواة المحترفين وغير المحترفين؛ لأن الحكايات تعيش فى الوقت الحالى أيضا فى شكل تقاليد شفاهية فى أنحاء العالم العربى بالتوازى مع تلك الحكايات المدونة فى الكتب، ولكنها – خلافا لتلك الحكايات المكتوبة – معرضة للتغيرات المستمرة(٢٢).

وفى تتبع لهذه الفكرة، يمكن فى الواقع أن يكون مهما عقد مقارنة مع مجموعة الحكايات التى حصلنا عليها من التقاليد الشعبية الشفاهية عن طريق الأساليب الفولكلورية الحديثة. وأذكر فحسب تلك المجموعات التى أعرفها من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين: مجموعة الحكايات المصرية لولهلم سبيت جى (ليدن،١٨٨٣)، الحكايات التونسية الطرابلسية لشتوم (ليبزج، ١٨٩٣)، الحكايات الدمشقية لأوستروب (ليدن، ١٨٩٧)، حكايات الهلال الخصيب لماركس ميسنر (ليبزج ١٩٠٢)، حكايات القدس لإينو ليتمان (١٩٠٥)، والعديد من الحكايات التى تم تجميعها بالقرى اللبنانية.

وبناء عليه فقد استمرت لقرون عملية التحول والترحال للحكايات من ألف ليلة وليلة، بدءا فى زمن مجهول من الهند فى شكل حكاية رئيسية، عبر فارس وبغداد وانتهاء بمصر، حيث تم تثبيت الحكايات فى شكلها المعروف فى الوقت الحالى. ورغم أن هذه الرحلة ظلت فى الأغلب حتى اليوم محجوبة، فينبغى إلقاء الضوء عليها بتلك الدرجة التى تسمح بها نتائج الأبحاث حتى الوقت الراهن.

النسخة البغدادية والنسخة المصرية

تم في القرن التاسع الميلادي نقل الترجمة الفارسية لهزار إفسان إلى اللغة العربية، ووفقًا للاعتقاد العام فقد تم تغييرها على النحو التالي بأن قامت الحكايات العربية أصلا بالإزاحة التدريجية لتلك الحكايات ذات الأصل الفارسي، أو أنه تم صبغ الحكايات الفارسية ذاتها بالصبغة المحلية ومحو "السمات الوثنية منها" وفقًا للمواقف الأيديولوجية للرواة الجدد. ولم تكن حقيقة وجود ترجمة مكتوبة لهزار إفسان - قوية بالدرجة الكافية لأن تقاوم هذه العملية؛ لأن الحكايات كانت تعيش وتتطور في التقاليد الشفاهية جنبا إلى جنب مع النسخة الموجودة لهزار إفسان . وهكذا، فإنه من المنطقي افتراض أن النسخة الأولى من الحكايات، إذا استثنينا نفس ترجمة هزار إفسان، تلك التي بقيت فيها مجموعة الحكايات الفارسية أساسًا تطرق إليه عدد لا بأس به من الحكايات ذات الأصل العربي.

ووصلت حكايات المجموعة الهندية الفارسية، التي تقع فيها في الأغلب الحكايات الخيالية بترسبات من السمات العربية المتميزة، إلى أرض مناسبة للغاية - إلى أرض الدولة العربية حيث كانت تدور حكايات مماثلة. وليست بدون أساس الفرضية بأن بعض الحكايات من المجموعة الهندية الفارسية المفترضة كان يعيش في التقاليد الشفاهية لدى العرب في وقت ترجمة هزار إفسان، بل وقبل ذلك أيضا؛ ذلك أنه في زمن ترجمة المجموعة الفارسية كان لدى العرب خلال القرنين التاسع والعاشر في البصرة وفي المنطقة المحيطة الكثير من الحكايات الخرافية الخاصة بهم. ومن المفيد الأخذ في الاعتبار أن البصرة كانت في ذلك الحين مركزًا تجاريًا دوليًا، ولذا فمن الغريب تماما أنه لم تصل إليها حكايات أو موضوعات من البلاد المحيطة والقاصية. وكانت - مثلاً - الحكايات عن سندباد البحري معروفة في ذلك الحين بالبصرة، وكانت في أوائل القرن الحادي عشر تستخدم ذخيرة للمقارنات الشعرية. وعلى سبيل المثال الغزناوي منو تشهري (المتوفى عام ١٠٤١) كتب قصيدة مدح في الوزير الغزناوي وأنشد أنه تدور حول هذا الوزير بين أفراد الشعب حكايات أعجب من تلك الحكايات الدائرة عن سندباد[٢٣].

ويفضل الكتاب الثمين للمسعودى "المروج" من القرن العاشر لدينا معلومات موثوق بها عن بعض الحكايات فى بغداد فى العصر العباسى. ذلك أنه كانت فى بغداد - عاصمة الخلافة العباسية - شائعة للغاية الحكايات الغرامية، وكذلك تلك الحكايات المتعلقة بالأحداث التى تجرى فى كواليس القصر. وسجل مؤلفنا المثابر أنه كان يوجد فى بغداد العباسية على وجه الخصوص الكثير من حكايات النوادر عن حيل ومكائد لصوص وأشقياء بغداد ومن بينهم عدد من أولئك الذين ندموا على ما فعلوا، ولذا كانوا يتعاونون فى ندم مع رجال الشرطة[٢٤]. وفى النسخة الحالية من ألف ليلة وليلة يوجد عدد كبير من أمثال هذه الحكايات تجعل القارئ يغرب فى الضحك.

ويذكر نفس المصدر أنه فى عهد الخليفة المعتضد (٨٩٢-٩٠٢)، حفيد هارون الرشيد، كان يطوف ببغداد الرواة المشهورون لكثير من النوادر عن مغامرات لصوص بغداد التى كانت تثير ضحك أفراد الشعب. وكانت مغامراتهم ومكائدهم تعرف بأسماء الشطارة والعيارة[٢٥]. بل ونعرف أيضا اسم أكثر لصوص بغداد شهرة - داله[٢٦].

وتأييداً للقول بأن ترجمة مجموعة هزار إفسان وصلت إلى أرض خصبة يتحدث الببليوجرافى المرجعى العربى القديم ابن النديم الذى لابد أن نستند مرة أخرى إلى شهادته. فهو يذكر أنه فى القرن العاشر (فى حوالى عام ٩٤٠) بدأ المؤلف البغدادى الجهشيارى، حسب صيغة حكايات هزار إفسان، تأليف مجموعة خاصة من الحكايات بعنوان: "ألف ليلة أو ألف ليلة وليلة وأدرج فى هذه المجموعة أفضل الحكايات الهندية الفارسية عن مجموعة هزار إفسان"، مع إضافته لها أيضا الحكايات البغدادية. وفى هذا الصدد لم يستخدم فحسب المخطوطات الموجودة، بل كان أيضا يسجل الحكايات من الرواة، وقام تلميذ المؤلف باستكمال العمل الذى لم ينته[٢٧].

ويمكن القول على أساس الأدلة المتاحة بأنه تمت إضافة الحكايات البغدادية إلى المجموعة الهندية الفارسية فى القرن العاشر أو فى أوائل القرن الحادى عشر، وأنه بذلك تم إعداد النسخة البغدادية من ألف ليلة وليلة التى لم نطلع اطلاعا كاملا على محتوياتها؛ نظراً لأنها لم تصل إلى أيامنا الحالية. ويقوم الباحثون بمحاولة فحسب، بجهود هائلة

ومخاطر عديدة، للتحقق من مجموعات الحكايات التى ينبغى، فى خطوط تقريبية، أن تصور مميزات كل نسخة بمفردها. وسأفصل الحديث أكثر عن هذه المجموعات عند تقديم النسخة المصرية من ألف ليلة وليلة.

وقد نشأت النسخة البغدادية فى عصر الانهيار الواضح والمؤثر لقوة الدولة البغدادية. ولذلك فمن المفهوم – فى مرحلة ضعف السلطة المركزية وزوال الرخاء – القيام بتصوير مثالى للخلافة العباسية مثلما نراه فى الحكايات. وبلغ هذا الأسف الذى لا نظير له على الأزمنة السعيدة الخالية – ذروته فى التصوير المثالى للخليفة هارون الرشيد (٧٨٦-٨٠٩). ويذكر المسعودى (المتوفى عام٩٥٦) أن الشعب كان يسمى حكم هارون الرشيد بأيام الأعياد بسبب الازدهار والرفاهية الشاملة، ولذلك فلم يتم تصوير شخصيته تصويراً مثالياً فحسب فى حكايات ألف ليلة وليلة، بل وفى مؤلفات الكثير من المؤرخين[٢٨].

وبفضل مثل هذه الظروف يجرى تقديم هارون الرشيد فى مجموعة الحكايات على أنه الحاكم المثالى الذى يتنكر بالليل ويتجول فى اهتمام برعاياه، الأمر الذى لا يوافق الحقائق التاريخية. والحقيقة أن هارون الرشيد كان يتحرز من الزحام الخطير ومن ضغط الشعب ومن أجل هذا لم يكن حتى يعيش فى بغداد. ويذكر الطبرى (المولود فى عام ٨٣٨): "لم يكن هارون الرشيد يتحمل جلبة وضوضاء المدينة الكبيرة"[٢٩].

وفى زمن الحروب الصليبية وصلت المجموعة البغدادية للحكايات كتاب عن ألف ليلة وليلة[٣٠] إلى مصر، حيث – حسبما يبدو – اكتسبت شعبية أكبر مما حدث فى دول إسلامية أخرى. وأقدم معلومة عن مجموعة الحكايات فى مصر تتواجد فى القرن الثانى عشر، وتوجد فى كتاب المؤرخ ابن سعيد (١٢٠٨-١٢٨٦). وهذا المؤرخ يرشد بكتابه إلى مؤلف سابق، إلى القرطبى من القرن الثانى عشر الذى يذكر أنه فى أوقات اللهو للخليفة الفاطمى المحبوب عامر (١١١٠-١١٣٠) مع الفتيات البدويات الأثيرات فى قصر الخليفة غير بعيد من مدينة القاهرة، على نهر النيل، كان من المعتاد سرد الحكايات الغرامية من ألف ليلة وليلة[٣١].

وليست معروفة التفاصيل عن ماهية الحالة التى وصلت بها النسخة البغدادية لمجموعة الحكايات التى بلغت أكبر شعبية لها فى مصر فى زمن حكم المماليك (فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر). والأمر الذى لا ريب فيه وتشهد به مجموعة الحكايات نفسها هى حقيقة أنها فى مصر، مثلما حدث من قبل فى بغداد، لاقت الكثير من الحكايات التى أيضا تشربتها وتقبلتها فى المجرى الأساسى القوى والموحد الذى خلال مسيرته الجليلة من الهند إلى القاهرة تقبل " الروافد" الفولكلورية لمختلف الحضارات والقرون. وتكمن فى هذا عظمة وتفرد حكايات ألف ليلة وليلة، وتتمثل فى هذا الأمر عالميتها. ومن الطبيعى أن كل منطقة جديدة يمر بها المجرى الأساسى كانت تمنح سماتها وتحشد ترسباتها الذاتية، ولكن أسفل منها ظلت باقية الصورة البارزة التى يمكن تمييزها للمسار الأساسى. واكتست الحكايات الآتية من بغداد خلال عملية النقل الشفاهى بظلال دقيقة من المميزات المصرية المحلية. وأضيفت إليها الحكايات ذات الأصل المصرى التى كانت وفيرة، والتى تمتد حتى تصل إلى تلك الحكايات المصرية القديمة المعروفة من أوراق البردى. واهتم بهذه الحكايات المتعلقة بمصر القديمة وقام بترجمتها جاستون ماسبيرو[٣٢].

ولا يوجد تقريبا عالم درس دراسة جدية تاريخ ألف ليلة وليلة، ولم يقم بمحاولة لتصنيف الحكايات والموتيفات الموجودة بمجموعة الحكايات، إلى أمل أن تقوده نتائج التصنيف والتحقق من الموتيفات الفولكلورية إلى تعرف مؤكد لصورة للشكل الخارجى لبعض النسخ وأصول الحكايات. وسنذكر أسماء بعض الباحثين الأكثر مرجعية.

وقد حاول تيودور نولدكه الباحث فى اللغات السامية فى عام ١٨٨٨ فى المقال المذكور أن يحدد الاختلافات بين الحكايات فى المجموعتين المصرية والبغدادية. ووفقاً لهذا التقسيم التقريبى فالحكايات عن اللصوص تدخل فى نطاق المجموعة المصرية للحكايات، بينما حكايات المدن ورحلات سندباد فتعد فى المجموعة البغدادية، وفى هذا الصدد ينبغى الأخذ فى الاعتبار أنه تمت إلى حد ما إعادة صياغة الحكايات البغدادية فى مصر.

وقدم أوجست مولر مساهمة هامة فى تصنيف حكايات ألف ليلة وليلة، مع إصراره عن صواب على التطوير والتحوير التدريجى الذى تعرضت له فى ظل الأوساط المتباينة التى عاشت فيها خلال النقل الشفاهى. وركز أيضا كل اهتمامه على المجموعتين البغدادية والمصرية، ذاكرا أنه يتهيأ له - وهو أمر ليس بلا أساس - أن الحكايات المصرية تحاول محاكاة الحكايات البغدادية، وأن القيمة الفنية للحكايات المصرية أقل بكثير من تلك القيمة التى تشتمل عليها الحكايات البغدادية. "إلا أن حكايات المجموعة البغدادية أكثر نضارة واستقلالية من ناحيــة المضمون وكذلك من ناحيــة تطــور المادة"(٣٣). وقد انضمت المجموعة البغدادية إلى الترجمة العربية لهزار إفسان فى القرن العاشر، هكذا يرى هذا العالم غير أنه يتغاضى بلباقة عن المجموعة الهندية الفارسية. وتمت إضافة الحكايات المصرية إلى حكايات ألف ليلة وليلة فى حوالى القرن الثانى عشر. وكان لدراسة أوستروب التى تم الاستشهاد بها صدى لا بأس به فى الدراسات الشرقية الروسية، ويرجع أن هذا بسبب ترجمتها من اللغة الدانماركية "ضئيلة الانتشار" إلى اللغة الروسية مصحوبة بمقدمة معتبرة للأكاديمى كريمسكى. ومع تقبله للنظرية المتعلقة بالصيغة الفارسية لحكايات ألف ليلة وليلة، يمضى الباحث الدانماركى إلى مدى بعيد للغاية لدرجة أنه يزعم أن جزءا من حكايات هزار إفسان الأصلية ظل محفوظا تماما فى مجموعتنا من الحكايات. وهو يدرج فى المجموعة الهندية الفارسية الحكايات التى تتضمن موضوع تحول الأشخاص إلى حيوانات، وكذلك تلك الحكايات التى يلعب فيها الجن دورا نشيطا. وتنتمى الحكايات المدنية ذات المضمون الجنسى إلى المجموعة البغدادية، بينما تتبع المجموعة المصرية الحكايات عن قطاع الطرق والحكايات الخيالية التى لا يمتلك الجن فيها قدرات مستقلة، بل يخضعون لحامل إحدى التعويذات.

وله رأى مماثل تقريبا كريمسكى الذى يرى أن الحكايات عن الطلاسم (الخواتم الساحرة والمصابيح السحرية والتعويذات) لها طابع مصرى قديم على نحو نموذجى، وكذلك الحكايات عن الجن الذين يخدمون فى خضوع حامل التميمة دون أن يكون لديهم أى تعاطف شخصى، والتى على العكس - لم يتم إغفالها فى الحكايات الهندية الفارسية(٣٤). ووفقا لنفس المؤلف، فقد أُدرجت فى النسخة المصرية أيضا حكايات طويلة جدا يسميها المستشرقون بالروايات، وحكايات وعظية من مجموعات الحكايات

الهادية إلى الفضائل[٢٥]. وهى بهذا الشكل، مثلا، " الرواية" عن عمر النعمان التى يعتقد أنها كانت فى بغداد العباسية مؤلفا مستقلا عن النضال ضد المسيحيين. إلا أن الرواية فى نسختها المصرية حصلت على عناصر خيالية مشابهة "لروايات "أخرى عن النضال ضد المسيحيين[٢٦].

وفى الجملة، ورغم تقدير جهود الباحثين المذكورين، ويوجد أيضا بالإضافة إليهم عدد ضئيل غيرهم، يبدو لى أنه مثير للخلاف نسبيا هذا التصنيف للحكايات إلى مجموعات والتحقق من أصل بعض الموتيفات. ولا ينبغى التقليل من شأن جهود المستشرقين وتوجه الدراسات الفولكلورية فى هذا الاتجاه وإثارة الشك فيها. ولكن فى خضم الحماس البحثى لا يمكن التكهن بالحالة التى تبدو لى جلية، ولا يمكن تجاهل قياسية معينة تم الكشف عنها فيما يتعلق بالأساطير؛ ذلك أن التأثيرات المتبادلة لمختلف الموتيفات خلال القرون وإمكانية تأقلم الحكايات مع البيئات الجديدة بشكل متزايد التى كانت تعيش فيها خلال عملية النقل الشفاهية المديدة تثير الكثير من الشك فى هذه المجموعات للحكايات بحيث يمكن بوضوح تام تعرف السمات البارزة والتيقن من الأصل عن يقين. وعلاوة على ذلك، يوجد العديد من الموجزات المتشابهة للحكايات فى مختلف الآداب، وأيضا فى نفس مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة، حيث فى كثير من الحكايات، على سبيل المثال، يرحل البطل بعيدا من أجل نفس الغرض على ظهر الجن وما شابه ذلك. وتتواتر على نحو كبير بشكل غير متوقع أفعال البطل وكذلك تصرفاته مع تأملها من وجهة نظر أهميتها بالنسبة لمسار الحدث، وكثيرا أيضا ما يتطابق التواتر مع الأفعال فى أساطير العالم. الأمر الذى يمثل ظاهرة غامضة نسبيا فى المؤلف الضخم ألف ليلة وليلة الذى ترسبت فيه لفترة طويلة موتيفات الحضارات العريقة.

ولا يتفق الباحثون بشأن الوقت الذى نشأت فيه على وجه التحديد النسخة المصرية لمجموعة الحكايات. ويعتبر البعض أنه تم الانتهاء من الصياغة المصرية فى القرن الرابع عشر، الأمر الذى - حسبما يبدو - يعد مبكرا للغاية. وأغلب الباحثين ينقل إعداد مجموعة الحكايات إلى القرن الخامس عشر، بينما المترجم إدوارد لين يضع إعداد ومعالجة مجموعة الحكايات حتى فى القرن السادس عشر. والمستشرقون الذين يضعون إنهاء النسخة المصرية فى مثل هذا الزمن المتأخر يفعلون هذا استناداً،

بشكل خاص، إلى "الروح العامة" لمجموعة الحكايات التى تكشف عن مصر فى ذلك الحين. ومن الطبيعى أنه كان هناك باحثون يتحققون بهمة من المؤلف الحقيقى لكثير من أبيات الشعر، رغبة منهم بذلك فى تحديد الزمن التقريبى لنشأة ألف ليلة وليلة، أى لنشأة بعض الحكايات فيها. وهكذا تم التوصل إلى معرفة أن عدداً كبيراً من أبيات الشعر ينتمى إلى شعراء من الفترة، ما بين القرن الثانى عشر والرابع عشر.

وعند إيجاز النقاش حول تحديد زمان مجموعة الحكايات لا يمكننى أن أغفل أحد التفصيلات الذى يشير إلى أن إحدى صياغات ألف ليلة وليلة، كتلك الموجودة لدينا فى الوقت الحاضر، قد تم الانتهاء منها فى القرن السادس عشر؛ ذلك أنه فى الحكاية عن "معروف الإسكافى" (الليلة التسعمائة والتسعون وما بعدها) يتم ذكر جامع العادل بمدينة القاهرة. وتقول المعلومات الموثقة أن السلطان الملك طومان باى أقام فى عام ١٥٠١م هذا الجامع فى أحد أحياء القاهرة، الأمر الذى يشير إلى النسخة المتأخرة من مجموعة الحكايات.

* * *

ويسبب المصادر غير الوافية تماما المتاحة لدى فلا أستطيع الدخول فى تحليلات مسهبة للأبحاث العلمية عن ألف ليلة وليلة. وإحقاقا للحق، فلست متيقنا من أن هذا الذى سطرته حتى الآن عن أصل الحكايات سيجمّل لقاء القارئ بالعمل؛ لأنه من الجلى أن هذه الإيجابية المجتهدة قادرة على إفساد المتعة. العمل الفنى الرفيع بعد التحليل الوضعى الدءوب يذكّر فى بعض الأحيان بالجسد الحى، بالكيان الرقيق بعد التشريح. وهكذا تساءلت عديدا من المرات: "أليس فى الحقيقة من قبيل الاستطراد وضارا بالنسبة للعمل الفنى ذاته أن يتم عن طريق الهوامش التوضيحية تفسير متى كان يعيش أحد الخلفاء مثلا، أو أين كان يقع أحد المواقع الجغرافية. كل هذه المعلومات فى الحكايات الخيالية غير هامة وغير جوهرية على أقل تقدير وربما حتى مفروضة بالنسبة لبنيتها وعالمها. من أجل هذا لا يمكن توجيه اللوم إلى القارئ الغارق فى الأوهام والسعيد الذى يزيح بعيدا بسهولة الهوامش، غير عابئ بالإيجابية والدقة الشديدة. فالإيجابية والدقة الشديدة ضروريتان بالنسبة لذلك النوع من القراء الذى له طموحات – من أجل أسباب معينة – فى أن يكون تناوله للعمل مرتبطا بالبحث ولذا ينبغى المثابرة عليهما.

الطبعات العربية لمجموعة الحكايات

يوجد عدد كبير من المخطوطات لألف ليلة وليلة، ولم تنته بعد عملية اكتشاف مخطوطات جديدة، ولذا فمن الممكن توقع ظهور معلومات هامة جديدة عن تاريخ مجموعة الحكايات على أساس الاكتشاف المفترض لمخطوطات مجهولة حتى الآن، بالضبط مثلما تم حتى الآن إثراء المعارف عنها بفضل البحث الجذرى للمخطوطات.

وتعتبر مخطوطة جالاند لمجموعة الحكايات، التى دخلت هذه الحكايات عن طريقها إلى أوروبا، من أهم الأجزاء المحفوظة حتى وقتنا هذا. وقد نسخها جالاند فى سوريا فى أربعة مجلدات، لم يتم العثور منها إلا على ثلاثة مجلدات فحسب بعد وفاة المترجم الشهير. وينتهى المجلد الثالث عند الليلة الثانية والثمانين بعد المائتين، بالحكاية غير المنتهية عن قمر الزمان. وتبلغ المجلدات الأربعة تقريبا ربع النص المطبوع من ألف ليلة وليلة . وأفادنا ساليه قبل عدة عقود بأن الباحث الأمريكى ماكدونالد يقوم بإعداد طبعة لمخطوطة جالاند التى من المرجح أنها صدرت حتى الآن، ولكنى للأسف الشديد لم أطلع على هذا البحث الثمين.

ولا يتفق المستشرقون بالضبط على وقت ومكان ظهور مخطوطة جالاند. ويعتقد نولدكه المتخصص المذكور فى الدراسات السامية أنها مكتوبة فى سوريا فى النصف الأول من القرن الرابع عشر، بينما يؤكد ماكدونالد أنها أصغر عمرا على الأقل بقرن من الزمان، وأنها نشأت فى مصر. وفى الواقع يذكر ساليه أنه توجد على حافة إحدى صفحات هذه المخطوطة ملاحظة لقارئ بتاريخ عام ٩٤٨ هجرية (١٥٣٦-١٥٣٧م.) وهو أمر يصعب التخمين به. وفى الحقيقة لا يمكن إعلانه هراء الافتراض بأنه يمكن أن تكون قد تمت كتابة هذا التاريخ فى وقت لاحق، وليس بالضبط فى تلك السنة.

ومن المثير للاهتمام أن ترجمة جالاند تتضمن بعض الأساطير غير الموجودة فى مخطوطته ولا فى إصدار منقح مطبوع لمجموعة الحكايات. وفى الوقت نفسه تعتبر هذه الأساطير من بين بعض أجمل الحكايات، مما ألزم المترجمين فيما بعد بإدراجها

فى ترجماتهم. وهى، فى المقام الأول، حكايات علاء الدين والمصباح السحرى وعلى بابا والأربعين لصًا. وكانت أصول هذه الحكايات مجهولة لفترة طويلة. واكتشف زوتنبرج، أمين دار الكتب القومية فى باريس، فحسب فى أواخر الثمانينيات من القرن التاسع عشر مخطوطتين لمجموعة الحكايات تقع فيهما حكاية علاء الدين والمصباح السحرى. وبالمصادفة السعيدة اكتشف ماكدونالد بعد ذلك فى مكتبة بودلى بأكسفورد النص الأصلى لحكاية على بابا والأربعين لصا، وأصدره فى عام ١٩١٠. وليست معروفة أصول بعض الحكايات الأخرى المدرجة فى ترجمة جالاند. ومن الممكن أن المترجم الفرنسى استخدم المخطوط المفقود، وليست بلا أساس فرضية أنه خلال إقامته بالشرق استخدم المصدر الشفاهى، ومن المرجح استعانته بالراوى المارونى هانو من حلب.

وتوصل زوتنبرج، حقا فحسب، بناء على مخطوطة المادة الموجودة بدار الكتب القومية فى باريس، إلى استنتاج بوجود ثلاث فئات من مخطوطة ألف ليلة وليلة. الفئة الأولى تشكلها المخطوطات من الدول الآسيوية الإسلامية، وتتضمن فحسب فى أغلب الأحيان الجزء الأول من ألف ليلة وليلة. وتقع فى الفئة الثانية المخطوطات العديدة لتاريخ لاحق، الناشئة فى مصر، وتشكل الفئة الثالثة المنسوخات التى تختلف عن السابقة، ولكنها أيضا تختلف فيما بينها.

ومما لا شك فيه أن مخطوطات مجموعة حكايات ألف ليلة وليلة نشأت خلال قرون، جنبا إلى جنب مع الحكايات المتنقلة فى السرد الشفاهى. ومن المرجح أنها وشيكة إصابة الباحثين بانفعالات تعدها لهم اكتشافات مخطوطات جديدة وهى تلقى مزيدا من الأضواء على تاريخ مجموعة الحكايات. ولست على علم، مثلا، بما حدث للنسخة المارونية لجالاند التى يعتبرها بورجس مشهورة على حد سواء مثل نسخة شهرزاد[٣٧]. وعن طريق اكتشاف ودراسة المخطوطات الجديدة أو نسخ ألف ليلة وليلة يمكن أن تخضع لعمليات تحقيق جديدة الإصدارات المنقحة المعروفة لمجموعة الحكايات والتى يوجد منها عدة إصدارات.

١- وقد ظهر إصدار النص العربى المطبوع الكامل ألف ليلة وليلة لأول مرة فى الفترة من عام ١٨٢٥ وحتى عام ١٨٤٣ فى اثنى عشر جزءًا. وأصدر الأجزاء التسعة الأولى ماكسيمليان هابشت الأستاذ من بريسلافا، وأصدر الثلاثة أجزاء الباقية المستعرب المشهور فليشر بعد وفاة الأستاذ.

وإصدار هابشت لمجموعة الحكايات - المعروف فى الحقل العلمى باسم إصدار "بريسلافا" - مرموق باعتباره الإصدار الأول غير أنه لم يحز على وضع الإصدار الواسع الانتشار والمنقح. وأساسًا لهذا الإصدار تناول الأستاذ إحدى المخطوطات التونسية وقارنها بالمخطوطات الأخرى التى كانت متاحة أمامه. وقام بإعداد نص من المخطوطات المطروحة، مع إدراجه تغييرات طفيفة وغير ماهرة فى كثير من الأحوال، ومع قراءته قراءة خاطئة لبعض الأماكن وتدوينه لأخطاء إملائية. وأخذ ماكدونالد على عاتقه دراسة المادة التى كانت تفيد هابشت من أجل إصدار النسخة التونسية، وأكد أنه بهذا الاسم لا يمكن تسمية إلا الجزء الختامى من مخطوطة هابشت (من الليلة الخامسة والثمانين بعد الثمانمائة)، وتم إعداد الجزء المتبقى والأكبر من النص على أساس مادة المخطوطات المتنوعة للغاية. ولا يوجد فى إصدارات هابشت بعض الحكايات التى تتضمنها باقى الإصدارات، ويلفت النظر أيضا عدم وجود "الرواية" عن عمر النعمان.

٢- الإصدار المنقح الأكثر انتشارًا أو الجارى استخدامه فى أغلب الأحيان هو إصدار بولاق (القاهرة) الذى تمت تسميته على هذا النحو نسبة إلى المطبعة الشهيرة فى حى بولاق بالقاهرة. وقام الإنجليزى ماك نوتن بإعداد هذا الإصدار للمطبعة على أساس المخطوطة المصرية وظهرت مجموعة الحكايات لأول مرة فى عام ١٨٣٥ فى جزءين، وفى الإصدارات اللاحقة ظهرت فى الغالب فى أربعة أجزاء. ويعتبر الباحثون، دون استثناء، هذا الإصدار واحدًا من أفضل الإصدارات. وحجمه يشمل النص الكامل لألف ليلة وليلة، مع الفارق فى أنه تم استبدال الصيغة الفصحى بصيغة اللغة الشعبية المصرية.

وانتفع بإصدار بولاق أشهر المترجمين العالميين: ترجمة إدوارد لين إلى الإنجليزية، وماكس هننج إلى اللغة الألمانية، وفرانشيسكو جابرييلى إلى الإيطالية، وج. س. ماردروس إلى الفرنسية. ولم تتم ترجمة النص الكامل لإصدار بولاق إلى اللغات البوسنية والصربية والكرواتية حتى عام ١٩٩٩. وقام ستانسلاف فينافر بترجمة عمل ماردروس إلى اللغة الصربية، وهو ما يشمل بالكاد ثمن النص الأصلى. ويذكر ماردروس أنه استخدم إصدار بولاق نصًا أصليًا، ولكن يبدو أن الأمر رغم ذلك ليس على هذا النحو.

٣- وحظى بالتقدير أيضا إصدار كلكته لمجموعة الحكايات الذى ظهر لأول مرة فى الفترة من عام ١٨٣٩ وحتى عام ١٨٤٢. وترجم هذا الإصدار إلى اللغة الروسية م. أ. ساليه (١٩٣٩) ومن اللغة الروسية وصل فى عام ١٩٤٩ إلى اللغة الصربوكرواتية بفضل المترجم ماركو فيدويكوفيتش.

٤- وأخيراً، تم إدراج إصدار بيروت الجيزويتى (١٨٨٠-١٨٨٢) فى الإصدارات المنقحة، على الرغم من أنه تم به، خلافا للإصدارات السابقة، تنقيحات أخلاقية معنية. وذلك أنه تم فى إصدار بيروت حذف التفاصيل الجنسية الموجودة بكثرة وجذابة للغاية فى بعض الأماكن (يتحدث كثير من المترجمين عنها على أنها "أماكن غير لائقة"). وعلى الرغم من ذلك ينبغى توجيه التقدير إلى المتخصص الفيلولوجى العربى الصالحانى الذى ساهم مساهمة عظيمة بإصداره البيروتى لمجموعة الحكايات فى تزايد شعبية حكايات ألف ليلة وليلة فى العالم العربى المعاصر، بين الجماهير العريضة، ومن هذه الناحية يمكن تفهم تدخلاته فى النص الأصلى.

الترجمات إلى اللغات الأوروبية

(أ) الترجمات إلى اللغة الفرنسية

حينما عاد المستعرب الفرنسى جالاند من إحدى الرحلات بالشرق الأوسط، وهو يحمل بين الحاجيات الأخرى المخطوطة غير الكاملة لحكايات ألف ليلة وليلة، من الأرجح أنه لم يكن يتكهن بقدر الثروة التى تمثلها المخطوطة التى جرى ذكر بعض الشىء عنها أنفا، والآن سأذكر فقط بعض المعلومات عن ترجمته. فقد بدأ هذا المستعرب البائس والفقير إثر عودته إلى باريس فى ترجمة حكايات من ألف ليلة وليلة دون أن يعلم أنه يقوم بعمل له أهمية فريدة فى عصره، وأنه بذلك سيصبح اسمه مخلدا. وفى عام ١٧٠٤ بمكتبة بارين بباريس ظهر أول جزء من ترجمة جالاند وبيعت كل النسخ خلال فترة وجيزة. وكان النجاح غير متوقع وخياليا تماما ولاقت نفس القبول الطيب الأجزاء الأخرى أيضا – وعددها الإجمالى اثنا عشر جزءا، وصدر الجزء الأخير فى عام ١٧١٧بعد وفاة جالاند (فى عام ١٧١٥)، بحيث إنه لم يبق على قيد الحياة لرؤية النجاح الكامل لمؤلفه الذى يمثل فحسب ربع النص الأصلى المعروف فى الوقت الحاضر.

ويوجد تناقض ظاهرى فيما يتعلق بترجمة جالاند؛ ذلك أن العدد الأكبر من المترجمين والمستشرقين اللاحقين يعتبر ترجمة جالاند، من وجهة نظر الإدراك لعمل الترجمة الأدبية، هى الأعلى فى عدم الوثوق بها، وهى غير ملتزمة إلى حد كبير بحيث إنه من المرجح ألا تكون مبالغة تسميتها بالترجمة – التفسير. ولا يمكن لأى مترجم فى الوقت الحاضر تصور مثل هذا الموقف المتساهل تجاه النص الأصلى، فضلا عن أن يسمح به لنفسه. وعلى الرغم من هذا – أو بالذات من أجل هذا – فإن ترجمة جالاند هى الأكثر قراءة على نحو لا يقارن، وكثيرون يحسون فيها، فى الوقت الحالى أيضا بنكهة ساحرة. وقد تم القيام بترجمة ترجمة المبدع جالاند إلى الكثير من اللغات. ويذكر بورجس كيف أنه – حتى يكون التناقض كاملا – تمت ترجمتها إلى اللغة العربية[٣٨]. ولو لم يقم جالاند بأسلوب جرىء ومبتكر بمواءمة الأصل العربى للذوق الفرنسى آنذاك

لكان من غير المؤكد أن مصير ألف ليلة وليلة سيصبح بالضبط مثلما هو فى الوقت الحالى. وعن طريق معرفته الجيدة لذوق مواطنيه ومعاصريه ابتعد عن النص الأصلى حيثما تهيأ له أن هذا ضرورى من أجل بلوغ الهدف الأساسى. ومن أجل الذوق الرفيع والتربية الطيبة كان جالاند يبحث عن المعيار فى ترجمة ما يسمى بالمواضع البذيئة، وهو يخفى فى استحياء عرى النص الأصلى. ووجه إليه أندريه جيد اللوم فى عام ١٩٢١ (فى كتابه قطع مختارة) من أجل طهارته، أما بورجس فتقريبا تملكه الغضب من أندريه جيد، وهو على صواب فى الأرجح؛ لأن الفرنسى البارز أغفل فى يسر البعد الزمنى.

ومن المؤسف أن جالاند لم يضم إلى ترجمته الكثير من أبيات الشعر، وحتى تلك الأبيات التى أبقاها ترجمها نثرا دون أن يميز بينها وبين باقى النص.

وبعد جالاند بفترة كبيرة حينما ظهر فى أوروبا الكثير من الترجمات، تم فى عام ١٨٩٩ باللغة الفرنسية نشر الترجمة المشهورة لماردروس الذى قلدوه لحقبة مديدة بلقب "أكثر المترجمين أمانة" لحكايات ألف ليلة وليلة. ومن الأرجح أن العنوان الفرعى "الترجمة الحرفية للنص العربى الكامل" ينبغى أن يوحى على الفور إلى القارئ بمثل هذا الاستنتاج. ومن الطبيعى أن إبراز "الحرفية" فى العنوان له صلة محددة تماما بترجمة جالاند المفرطة "فى الابتكار". إلا أنه تبين أن ترجمة ماردروس بعيدة عن الحرفية وقريبة إلى حد كبير من الغلو فى الثقة بالنفس لجالاند. وكان ماردروس يرى جواز مثل هذا النوع من التدخلات التى كان يعتقد أنها تحسن الثقافة وترتقى بأسلوب مجموعة الحكايات. وكان قادرا على إلحاق فصول إضافية كاملة وإدخال تفصيلات غير جوهرية، وإدراج الكثير من انفعالاته الشخصية وتوضيح موقفه الشخصى تجاه الأمور أو الظواهر. ولذلك، فإن بورخس يقول إن ماردروس "لا يترجم الكلمات، وإنما يترجم مشاهد من الكتاب. وليست لدى المترجمين هذه الحرية، إنها جائزة للرسامين"(٣٩). وتعبيرات الوصف الخاصة بماردروس أشد بذخا وبأساليب أكثر حيوية مما لشهرزاد، وحينما يعرقله شىء لا يتردد فى إغفاله. وفى الحقيقة، فإنها مثمرة للغاية مثل هذه الحرية المستولى عليها وربما المغتصبة. إنه ملهم، مبتكر ويمكن اعتباره واثقا بذاته على نحو

مبالغ فيه، ومن ثم، فإن العمل عن طريق ترجمته يتنفس بأنفاس مختلفة ويتباهى بثوب جديد أنيق. ولا يمكن للمستعربين الأكاديميين فى الوقت الحاضر أن يكونوا معجبين بحرية ماردروس، بيد أن مشاهير الأدباء يوجهون إليه كلمات سخية من الإطراء. وقد وجه إليه أندريه جيد كلمات مرموقة من الثناء مع عقده مقارنة بين ترجمته وترجمة جالاند، بينما بورجس المضطرب من الانفعال يخلص فى عام ١٩٣٥ إلى استنتاج عن ترجمة ماردروس قائلا: "لابد أن تكون هامة بالنسبة لنا عدم أمانته، وخيانته الإبداعية حسنة الحظ"(٤٠).

ولا يمكن لترجمة ماردروس أن تتحمل النقد العلمى. لقد كانت تحاصره فكرة خلق ترجمة ذات قيم أدبية فريدة، وهو يتصرف فى غطرسة تجاه أسلوب الأصل المتواضع نسبيا ودون أن يكترث ولو قليلا بالدقة العلمية. وهكذا حقق الطبيب الفرنسى المقدام هدفه؛ لأن الترجمة أحرزت نجاحا هائلا، ربما بالذات بفضل تعسف المترجم ورغم تحذيرات الخبراء من معرفته السطحية للغاية باللغة العربية. ولم يطالب القراء المفتونون بدقة الترجمة المعلن عنها بالعنوان، ولم يتملكهم إحساس بأنه قد تم خداعهم، بل استسلموا فى متعة لضربات لغة ماردروس التى أوصافها قادرة على الانهمار فى دفعات مباشرة.

وقد "أنعمت النظر" فى عمل ماردروس، وأيضا فى ذلك العمل الذى أعده ستانسلاف فينافر إلى اللغة الصربية بناء على ترجمة ماردروس. وسرعان ما تيقنت من أن الطبيب الفرنسى الذى ساهم فى شهرته تحرره الموفق من حياء جالاند عند ترجمة التفاصيل الجنسية، لا يمكن أن يكون عونا لى، مع أنه – زعما – استخدم هو أيضا طبعة بولاق. والأكثر من ذلك، بالنظر إلى الخروج الكبير عن النص الأصلى، أشك على نحو جاد للغاية فى زعمه بأنه استخدم بالذات هذه الطبعة. ففى الأصل يوجد قليل للغاية من النثر الموزون الذى يجعله ماردروس فى بعض الأماكن فحسب مسجوعا، وفى بعض الأماكن التى لا يوجد بها فى الأصل لا وزن ولا قافية حاول جعلها موزونة ومقفاة مع فقدانه التركيز على وجه السرعة. وسأعرض أمثلة على هذا الجهد فى الجزء المتعلق

بترجمة فينافر إلى اللغة الصربية. وأخيرا، ففى أغلب الأحوال لا يمكن ببساطة تمييز أبيات الشعر فى كل من ترجمتى ماردروس وفينافر عند المقابلة بالنص الأصلى. وتختلط على نحو فظ للغاية القوالب الشعرية. فى بعض الأحيان يتم تحويل أبيات الشعر إلى أبيات ذات شطرين، وفى أحيان أخرى إلى رباعيات.. إلخ.

ومثل هـذا الموقف تجاه الأصل يمكن أن يكون غير هام بالنسبة للقارئ الذى لا يعرف اللغة العربية والنص الأصلى، ولكن عمل ماردروس لابد أنه يمثل تحديا بالنسبة لكل مستعرب من أجل محاولة التوصل إلى ترجمة ستكون لها أيضا قيم جمالية هائلة، ولكن مع التصرف بمزيد من التقدير تجاه النص الأصلى. وأصبحت منذ فترة طويلة لا تحتمل التأجيل حتمية التغلب على نقاط الضعف لدى ماردروس.

(ب) الترجمات إلى اللغة الإنجليزية

وقد رأى المترجم الإنجليزى لألف ليلة وليلة إدوارد لين نور الدنيا بعد وفاة جالاند باثنى عشر عاما. وقد باشر المترجم الجاد للغاية لين الذى نشر عمله فى الفترة من عام ١٨٣٩ وحتى عام ١٨٤١ - مهمة الترجمة بشكل راسخ للغاية، بحيث إنه قضى خمس سنوات كاملة فى القاهرة فى إطار الإعداد للعمل الكبير متشبها تمام التشبه بالعرب. وكان يعيش ليل نهار معهم مع ممارسته لكل العادات العربية ودراسة اللغة باجتهاد، ومن ثم فقد أجاد خلال هذه السنوات الخمس اللغة العربية إجادة تامة وتعرف بالتفصيل الطباع المصرية. ولكن لم يساعده أى شىء فى إبعاد الحياء البريطانى والأخلاق المتزمتة. وكان لصرامة إدوارد لين فى هذا الشأن عواقب خطيرة للغاية بالنسبة لترجمته التى لا أعرف لها مثيلا من حيث التدخلات المعضدة للقيم الأخلاقية، ومن حيث إغفاله لأجزاء من الحكايات أو لحكايات بأكملها كانت تبدو له غير مناسبة. ويوضح لين فى كثير من الملاحظات الهوامشية العفيفة أنه أغفل "الأرجاس" "والوقائع المذمومة" تماما، وأن أحد الأسطر "مبتذل أكثر مما ينبغى للترجمة". ومدون أيضا

فى إحدى التنويهات، على سبيل المثال، أن "الحكاية عن الصباغ" غير لائقة تماما للترجمة. وكان هذا المترجم الضليع يحذف كل تفصيلة جنسية، وحتى التلميحة إلى فسق، بهمة وبلا رحمة ويتقزز من صفحاته مع تحميلها بالوفير من التفسيرات القويمة.

وليس هذا فحسب. فبما أنه كان على معرفة حقيقية بعادات المسلمين والتقاليد الشعبية المصرية، فقد كان إدوارد لين يدون بلا كلل التفسيرات مدعيا التبحر فى العلم؛ فقد كان يوضح طريقة الملبس وقائمة الأطعمة والطقوس الدينية والألعاب - كل شيء حتى إلى المتن عن الأوعية الدموية الخاصة بساقى الملكة بلقيس. وببساطة يتوقف عقل القارئ عن الإدراك بسبب معرفته كل ما يستطيع إدوارد لين أن يقدم له تفسيرا فى ترجمته. ويمكن القول بأنه نتج باعتباره مكافأة فريدة على هذا التبحر فى العلم نشر الملاحظات فى كتاب خاص بعنوان: "المجتمع العربى فى القرون الوسطى"، الكتاب الذى تم تقديره على أنه موسوعة حقيقية فى الأنثروبولوجيا.

والصرامة والدقة العمليتان لإدوارد لين، والمعرفة الفائقة باللغة والعادات العربية، والمجموعات الكاملة من الهوامش المتحفظة وغير الممتعة فى أسفل الصفحة التى مهمتها تبرير الحذف الرقابى لعبارات الإثارة الجنسية الواردة بمجموعة الحكايات العربية، وبالطبع البعد الأنثروبولوجى للعمل، جلب الشهرة لترجمته التى كانت، على سبيل المثال، تحاكى لغة الإنجيل.

والعلاقة بين الطبيعة التسجيلية البارزة لدليل التفسير غير البارع الخاص بالمترجم وبين القيمة الفنية للحكايات الخيالية يمكن فى الواقع أن تكون محل خلاف من وجهة نظر الأسلوب المنهجى الراهن لعلم الأدب، ولكن لا يمكنني أن أغفل حقيقة أن دائرة المعارف البريطانية توصلت إلى استنتاج بأن ترجمة إدوارد لين هى "حتى الوقت الحاضر الأفضل من أجل الأغراض الجادة بالفعل". ويعتبر ساليه أيضا أن ترجمة إدوارد لين للأصل العربى "فيما يتعلق بالدقة" أفضل من جميع الترجمات السابقة ومن أغلبية الترجمات اللاحقة[٤١]. والتقدير الإيجابى من جانب ساليه لا يمكن أن يثير دهشة القارئ الذى التقى بترجمته: دقة الترجمة والملاحظات العديدة، إلى مساهمته عن

العروض العربي، تميز عمل المترجم الروسي، على الرغم من أن قائمة التفسيرات الخاصة به أكثر تواضعا على نحو لا يقارن من دليل التفسير الخاص بإدوارد لين.

وموقف إدوارد لين المتعلق بعدم التسامح تجاه عبارات الإثارة الجنسية فى ألف ليلة وليلة أثار على نحو خطير سخط مترجم إنجليزى هام آخر، وهو القنصل ريتشارد فرانسيس بورتون الذى شرع فى عام ١٨٧٢ فى ترجمة ألف ليلة وليلة متخذا من النص الأصلى موقفا على هذا النحو بحيث يمكن القول - تبعا لتقدير بورخِس - إن ترجمته موجهة ضد ترجمة إدوارد لين.

والرحالة العالمى الكبير بورتون، واحد من المسيحيين النادرين الذين زاروا مكة وكان يعمل طبيبًا فى القاهرة وهو يرتدى زى الصوفية. وقد شرع فى ترجمته لإصدار كلكته لألف ليلة وليلة، وهو عازم على وجه الخصوص، على إحداث صدمة للأخلاق البريطانية المتزمتة التى كان منذ الصغر يبغضها بغضًا شديدًا. وقام أيضا بتزويد ترجمته المؤلفة من عشرة أجزاء بالكثير من الملاحظات، ولكنه خلافا لإدوارد لين الخجول كان يترجم باستمتاع خاص التفاصيل الجنسية، مع اجتهاده لأن يجد من بين جميع الصيغ المتاحة أشدها فحشا. وأبرز هذه الأماكن لدرجة أنه كتب فى الجزء العاشر فى الخاتمة فصلا خاصا بعنوان "الأدب الإباحى". وقد استخدم المترجم بالإضافة إلى إصدار كلكته إصدارا آخر، أما الترجمة فقد كان يضيف إليها حكايات من إصدار بريسلافا، مما زاد زيادة كبيرة حجم الترجمة التى تعد، بجانب ترجمة باوين، أول ترجمة للنص الكامل باللغة الإنجليزية.

وأعد بورتون النشيط بشكل غير مألوف الذى ترك اثنين وسبعين كتابا من مؤلفاته الخاصة به، ترجمة لألف ليلة وليلة بإخلاص وصدق شديدين مثلما لم يفعل أى أحد قبله. والترجمات المفعمة بالحيوية للتفاصيل الجنسية والفيض من الملاحظات التى تشهد بثقته الهائلة بنفسه أكثر مما تشهد بتبحره فى العلم - كانت بالنسبة للكثيرين سببا قويا بدرجة كافية لأن يتحدثوا باحترام عن ترجمة بورتون. ولم يكن القراء فحسب، بل وكان بعض المستعربين المتخصصين أيضا يتخذون موقف إجلال إزاء تلك الترجمة.

ولكن يوجد أيضا أولئك الذين يقيمون بأسلوب غير متسامح ترجمة بورتون باعتبارها مزيجا لا يقرأ من الكلمات المهجورة والأجنبية.

ولترجمة بورتون ميزة أخرى تجعلها فريدة بالنسبة للترجمات السابقة، باستثناء ترجمة باوين. وبما أنه شخصيا أيضا شاعر فقد تجرأ على الصياغة الشعرية لأبيات من الشعر من ألف ليلة وليلة، وهو أمر يماثل فى الحقيقة مأثرة لا يمكن أن يعى أهميتها التى لا تقاس إلا ذلك الذى يعرف مدى الحد من الكمال الفنى الذى بلغه الشعر العربى الكلاسيكى . حقا أن كثيرين غير راضين عن ترجمة بورتون لأبيات الشعر(٤٢)، ولكن يتهيأ لى أنه يستحق الثناء مجرد تجاسر هذا القنصل الإنجليزى الشجاع، الذى سيفيد باعتباره نموذجًا وتحديًا لأولئك الذين سيأتون بعده؛ لأنه، دون الأخذ فى الاعتبار إغفال أبيات الشعر مثلما أبرزنا فى ترجمات ألف ليلة وليلة، فسيطرة النقل النثرى لأبيات الشعر تعد أشد سوءا من أية صياغة شعرية.

وتمثل الترجمة الضخمة للغاية لبورتون (وكانت تضم أيضا ترجمات من لغات أخرى) – قيمة حقيقية لمحب جمع الكتب النادرة؛ فهى لم تطبع إلا فى ألف نسخة، للمشتركين فى "نادى بورتون"، وتم عن طريق عقد قضائى تحديد أنه لن تتم إعادة الطبع.

ولفتت الأنظار أيضا ترجمة باوين ألف ليلة وليلة باللغة الإنجليزية، التى طبعت أيضا فحسب للمشتركين فى عدد قليل للغاية من النسخ (خمسمائة نسخة)، وكانت غالية الثمن للغاية. ويمكن مقارنتها بترجمة بورتون، خاصة وأنها بالإضافة إليها تعتبر أول ترجمة كاملة باللغة الإنجليزية، ثم إن جون باوين استخدم إصدار بريسلافا، علاوة على إصدار كلكته الذى أفاده باعتباره أساسًا، بحيث إن أربعة أجزاء من إجمالى التسعة أجزاء تمثل إضافات من الطبعات الأخرى غير المنقحة فى أغلب الأحوال.

وينبغى تسجيل أن جون باوين تعلم اللغة العربية فحسب لكى يترجم ألف ليلة وليلة. وكان يتوق وهو يقوم بهذا العمل بمنتهى العناية لأن يقدم ترجمة أكثر أمانة بقدر الإمكان. ولم يقم بإغفال الأماكن الجنسية فى مجموعة الحكايات – تلك المشكلة الحقيقية باستمرار للمترجم، ولكنه – بسبب افتقاد الجرأة – "أخفاها" عن طريق الكلمات المهجورة أو التعبيرات المحلية غير المعروفة كثيراً بالنسبة للدائرة العريضة من القراء.

وقام أيضا جون باوين بصياغة شعرية لأبيات الشعر فى ألف ليلة وليلة. وعن عمل باوين هذا أعرب المترجم الروسى ساليه عن رأيه بالسلب، وهو يكبح بالكاد غضبه ويتهم باوين بأنه "قام عن عمد بإضلال القراء الذين لا يعرفون اللغة العربية". ووجه إليه اللوم بسبب ترجمته أبيات الشعر "بالوزن الأوروبى المألوف" الذى لا يشترك إلا فى القليل مع وزن النص الأصلى(٤٣).

وكما فى مثال بورتون فأنا أميل إلى تعضيد الجهود الاستثنائية للقيام بصياغة شعرية لأبيات الشعر فى ألف ليلة وليلة، مع إعرابى هنا عن دهشتى من جراء ملاحظة ساليه بسبب "الوزن الأوروبى المألوف": وهل من اللازم أن نوضح للخبير الفارق بين العروض (العربى) النوعى والكمى، ومن ثم التكهن بالمخاطر التى يتضمنها هذا التمييز فى أعمال الترجمة؟

(جـ) الترجمات إلى اللغة الألمانية

ومع أن الأبحاث العلمية عن ألف ليلة وليلة ظهرت فى ألمانيا مبكرًا - فهى من الأبحاث الأولى فى أوروبا - فإن الترجمات إلى اللغة الألمانية لم تجر فى ذلك الحين بنفس القوة مثلما جرت باللغتين الفرنسية والإنجليزية.

ووقع جوستاف ويل (١٨٣٩-١٨٤٢) أول ترجمة إلى اللغة الألمانية، مع نشره إياها فى أربعة أجزاء. وتم على وجه العموم تقدير عمله تقديرا طيبا، وامتدحه بورتون بنفسه أيضا.

وبالإضافة إلى اليهودى الألمانى جوستاف ويل الذى قام بعمله فى نزاهة، نسجل أيضا ترجمة ماكس هننج، المستعرب من ليبزج ومترجم القرآن الكريم. ويقيم القراء المطلعون أسلوبه على أنه مجدب ورتيب. وحجم ترجمة هننج ضخم؛ لأنه وهو يعد مجموعة الحكايات الخاصة به انتفع بكثير من الإصدارات، ومن بينها أيضا مخطوطة زوتنبرج وإضافة بورتون لألف ليلة وليلة.

وفى عام ١٩٢١ بدأت شركة ليبزج "إنسل رفرلاج" فى إصدار ترجمة جريف التى هى، فى الواقع، ترجمة بورتون، باستثناء الملاحظات الموسوعية لجريف. وفيما بعد اهتم الناشر بفكرة إعداد طبعة يتم فيها عقد مقارنة بين ترجمة جريف وبين النص العربى وأن تتم إعادة ترجمة أبيات الشعر فحسب. ولكن تم العدول عن هذه الفكرة وشرع إ. ليتمان المتخصص فى اللغات السامية فى ترجمة النص العربى الأصلى.

وقوبلت ترجمة ليتمان الصادرة فى ستة أجزاء (فى الفترة من عام ١٩٢٣ وحتى عام ١٩٢٨) بإطراء عام. وامتدحت الموسوعة البريطانية جزيل المدح هذه الترجمة باعتبارها "أفضل ترجمة بين جميع الترجمات المنتشرة فى الوقت الحاضر". وأسلوبه يقترب من أسلوب الأصل: مفهوم وواضح، بدون إثارة وانبهار. وقام المترجم الرصين والهادئ بدون تردد، ولكن أيضا بدون إبراز شديد، بترجمة المواضع المثيرة جنسيا التى اختلف حولها المترجمون السابقون اختلافا هائلا. وليتمان، الألمانى المنضبط، معتدل أيضا فى كتابة التنويهات، المفيدة فى بعض الأماكن من أجل فهم النص.

وفيما يتعلق بأبيات الشعر فقد ترجمها، مثل بورتون وباوين، إلى الوزن الألمانى. وباعتبارها خدعة، ربما يقصد بها المترجمين المخالفين، بعد الإعلان عديد من المرات عن أبيات من الشعر (تقول شهرزاد فى غير كلل: "عن هذا الأمر قال أحد الأشخاص أبيات رائعة من الشعر") تأتى الكتابة النثرية المحايدة فيلولوجيا وجماليا لأبيات الشعر الرائعة من النص الأصلى. ولم يهتم المترجمون الآخرون - وعلى وجه الخصوص أولئك المترجمون الأوائل، ولكن أيضا بعض اللاحقين - بمثل هذه الإحباطات التى يرتبونها للقراء، من الأرجح بسبب أنهم كانوا على وعى بعقدة النقص لديهم فى الأدب والترجمة فى مقابل الكمال الشعرى للنص الأصلى. وفى الجملة يتهيأ لى أن الأمانة الألمانية فى ترجمة ليتمان حققت بأفضل أسلوب التقابل مع النص العربى الأصلى النفيس.

(د) الترجمة إلى اللغة الإيطالية

من قبيل المصادفات التى أشرت إليها من قبل أنه ليست لدى معلومات عن ترجمات ألف ليلة وليلة إلى اللغة الإيطالية، فيما عدا عن تلك الترجمة التى قام بها أشهر مستعرب إيطالى فرانشيسكو جابرييلى الذى اطلعت على ترجمته اطلاعًا مباشراً. وجابرييلى مشهور وذو مرجعية بدرجة كافية، بحيث إن ترجمته يمكن أن تكون صالحة للتقديم للمنطقة المتحدثة بالإيطالية، بغض النظر عن أن كتابه "تاريخ الأدب العربى" (المترجم عندنا فى البوسنة والهرسك) لقى عن حق تقييمات سلبية فى كثير من المرات لدى الرأى العام عندنا.

وقد قامت دار النشر "إيناودى" فى عام ١٩٤٨ بنشر – فى أربعة أجزاء – الطبعة الأولى لترجمة جابرييلى لألف ليلة وليلة، المعدة وفقًا للطبعة العربية البولاقية. والترجمة مزودة بمقدمة جيدة للمترجم وبتنويهات متوازنة فى أسفل الصفحات.

وترجمة جابرييلى معدة بأسلوب ضليع وجاد على الصعيد العلمى. وهذه ترجمة أمينة ومنضبطة ودقيقة تقريبًا تفرض الثقة بها. إلا أن هذه الصفات للمترجم، التى بفضلها يمكن اعتبار الترجمة فى مجملها جيدة، ربما وأكثر من ذلك، ظهرت أنها عاجزة فى لقائها مع أبيات الشعر من "ألف ليلة وليلة". وبالذات ذلك الذى كان يخشاه ليتمان الممدوح ونجح لحسن الطالع فى الإفلات منه، وقع فيه جابرييلى الضليع.

ذلك أن الأشعار فى ترجمة جابرييلى لا تذكر بأى شىء بأبيات الشعر، ولا تتميز عن النص النثرى إلا بنوع مختلف من المقاطع الصوتية. وكل مجهود المترجم موجه إلى النقل الحرفى والدقيق لمعنى أبيات الشعر فى صيغة كتابات نثرية. وفى هذا الشأن كان النجاح كاملا؛ فقد تم نقل معنى أبيات الشعر بدقة (على الرغم من أنه فى كثير من الأحيان ليس من السهل تحقيق هذا)، ولكن يبقى باعثا على الأسف أنه لم يتم منحها أية صيغة عروضية. وعلاوة على هـذا، فإن جابرييلى يمضى إلى أبعد من ذلك حيث لا يميز بين الشطرين اللذين يشكلان بيت الشعر فى الشعر العربى الكلاسيكى،

بل يترجم بانتظام الشطرين إلى بيت شعر واحد بحيث لا يمكن تبين حدود كل شطر. وفى مشاركة وجدانية مع القارئ الإيطالى أحاول أن أتصور إحساسه بالإحباط الذى كان ليتمان يتجنبه عن صواب حينما تأتى الكتابات النثرية غير المفهومة بعد إعلانه عن أبيات الشعر الرائعة.

وطبعة بولاق هى أساس ترجمة جابرييلى وكان فى بعض الأحيان يرجع إلى إصدار كلكته. وفى النهاية فقد تأثر المستعرب الإيطالى الشهير بالسابقين العديدين الذين أضافوا إلى أسس إصداراتهم حكايات مستعارة من المخطوطات أو الإصدارات الأخرى. وقد جاء بهذه العادة التى لا يمكن الاعتراض عليها أول مترجم أوروبى جالاند. وهكذا أضاف أيضا جابرييلى إلى ترجمته حكاية علاء الدين والمصباح السحرى، غير الموجودة لا فى إصدار بولاق ولا فى إصدار كلكته.

(هـ) الترجمات إلى اللغة الروسية

ظل الأدب المترجم فى روسيا لفترة طويلة بشكل مثير للاستغراب بدون ترجمة مباشرة من اللغة العربية لحكايات ألف ليلة وليلة. ولم تهتم حتى الدراسات الاستشراقية الروسية أيضا التى أصبحت فى غاية القوة فى الاتحاد السوفييتى فى فترة ما بعد الثورة، اهتماما كافيا بهذه المجموعة من الحكايات. ونادرا ما سجل المتخصصون فى الببليوجرافيا أبحاثا روسية عن ألف ليلة وليلة، ولذا فإن ببلوجرافيا شوفان المشهورة تخطت اللغات السلافية. وجاءت الببليوجرافيا الروسية عن ألف ليلة وليلة متأخرة للغاية بقلم الأكاديمى كريمسكى الذى ألحقها بالترجمة الروسية للمؤلف المذكور لأوستروب عن دراسة لألف ليلة وليلة. وأورد كريمسكى فى هذا البحث أربع ترجمات رئيسية(٤٤).

١- وقد وقع يو. دوبليماير "الترجمة الجيدة" إلى اللغة الروسية، ولكنها مترجمة عن اللغة الفرنسية - وبعبارة أدق - فقد قام بترجمة عمل جالاند. وبناء عليه، فإن عمل دوبليماير ليس ترجمة عن اللغة العربية فحسب، بل ولا يمثل النص الكامل للحكايات.

والإصدار منشور فى ثلاث مجلدات (موسكو، ١٨٨٩-١٨٩٠)، مع مقدمة جليلة للأكاديمى فيسلوفسكى بالمجلد الثانى.

٢- وظهرت ترجمة إلى اللغة الروسية عن الترجمة الفرنسية "غير المهذبة" (ترجمة ماردروس) فى أربعة مجلدات (موسكو، ١٩٠٢).

٣- ونقلت ل. شلجونوفا إلى اللغة الروسية ترجمة إدوارد لين إلى اللغة الإنجليزية. وظهر الإصدار فى مجلدين فى موسكو فى عامى ١٩٠٨ - ١٩٠٩ وحظى بطبعتين. وليس متاحا مزيد من المعلومات عن هذه الترجمات.

٤- وباشر م. أ. ساليه أول ترجمة من اللغة العربية (وفقا لإصدار كلكته). وانتهى فى عام ١٩٣٩ إصدار المؤلف الذى أشرف على طبعه الأكاديمى إ. يو. كرا تشكوفكى. وهو مزود بمقدمة ممتازة للمترجم تسبقها كلمتا تقديم موجزتان لمكسيم جورجى وسيرجى أولدنبورج. وأعد ن. أ. أوشين رسومات رائعة (بعضها بالألوان).

ولترجمة ساليه أهمية خاصة بالنسبة لنا؛ لأنها مترجمة إلى اللغة الصربوكرواتية (ترجمة ماركو فيدويكوفيتش) ولأنها حتى عام ١٩٩٩كانت الترجمة الوحيدة للنص العربى الكامل إلى لغات شعوب يوغسلافيا الاشتركية سابقا، وحظيت بكثير من الطبعات. وهذه هى الأسباب التى من أجلها تستحق عرضا خاصا مطولا سأقدمه فى الجزء التالى من هذا الفصل. ويبدو لى أنه من المناسب أكثر أن أعرض هناك ملاحظاتى؛ لأنى لم أطلع على الترجمة إلى اللغة الروسية، وإنما تعرفت ترجمة ساليه من خلال ترجمة فيدويكوفيتش. وأنوه إلى أن هذا الاطلاع غير المباشر لا يمثل عائقا بالنسبة للعرض النقدى؛ لأننى سأركز اهتمامى فحسب على تلك الأماكن التى لا أشك فى لحظة فى إمكانية كونها ناتجة عن اختلاف لغتى ساليه وفيدويكوفيتش.

الترجمة إلى اللغات البوسنية والكرواتية والصربية[٤٥]

لم تتم ترجمة النص الكامل لألف ليلة وليلة إلى أية لغة من اللغات المذكورة من اللغة العربية إلى وقت صدور ترجمتى فى عام ١٩٩٩. وبالإضافة إلى هذا، فقد كُتب عن هذه الحكايات قليل من الدراسات، ووفقا لمعلوماتى فقد قامت فحسب الباحثة الببليوجرافية بيسيرا نور الدينوفيتش فى كتيبها الببليوجرافى الثمين بإدراج الأبحاث الصادرة عن ألف ليلة وليلة، ولكن حتى هذا العرض ليس كاملا، نظرا لأن الباحثة أحاطت بفترات معينة فقط[٤٦]. وبهذه المناسبة سأسجل ترجماتنا الجزئية أو الكاملة لألف ليلة وليلة باللغات المذكورة ذاكرا إياها بالترتيب الأبجدى.

١- عليا بيتيتش هو مستشرق بشناقى معروف يوجد فى مؤلفاته الكاملة جزء صغير من ترجمة ألف ليلة وليلة من اللغة العربية. وحظيت ترجماته بعدة طبعات، وتم إدراج الحكايات فى مختلف المختارات. وحسب معلوماتى، فإن أول ترجمة صدرت فى زغرب فى عام ١٩٥١ تحت عنوان: ألف ليلة وليلة (اختيار وترجمة وشرح: ع. بيتيتش)، فى أربعمائة وثمانين صفحة. وفى انتظار القارئ فى المقدمة "تنبيه" بأن النص مخصص للجمهور العريض من القراء، وعلى وجه الخصوص إلى شباب المدارس الثانوية. وأصدرت دار النشر "ملادوست" من مدينة زغرب الكرواتية فى نفس العام كتيبا من ترجمات بيتيتش بعنوان: الحصان المسحور - حكايات من ألف ليلة وليلة. وتم من إصدار دار النشر "فيسيلين ماسيلشا" بسرايفو (الطبعة الثانية فى عام ١٩٨٦) بعنوان: ألف ليلة وليلة نشر حكايات رحلات السندباد السبعة والحصان المسحور وحكاية التاجر والعفريت.

وللأسف، غير معروف ما النص العربى الأصلى الذى استخدمه عليا بيتيتش، ولذا يصعب تناوله تناولا نقديا.

٢- وكان عثمان نورى حاجيتش وفهيم سباهو هما أول من شرع فى يوغسلافيا سابقا فى ترجمة ألف ليلة وليلة عن اللغة العربية. وتم نشر ترجماتهم فى المجلة الشهرية

البشناقية "بيهار" (الأعداد الصادرة فى السنوات من الثانية وحتى السابعة)، وتم فيما بعد جمعها فى أربعة أجزاء. وللأسف فهذان المترجمان قاما بترجمة ٩٦ ليلة فحسب، ولكن بعد ذلك ظهر إصدار به ٢٠٦ ليلة مترجمة(٤٧).

ولم أتمكن من التوصل إلى هذه الترجمة، ومن ثم فقد اطلعت عليها اطلاعا جزئيا فى السنة الثانية من مجلة "بيهار" (سرايفو، ١٩٠١-١٩٠٢). وعلى أساس هذا يمكننى القول بأن الترجمة جيدة تماما ودقيقة - كما يقول بعض المترجمين. والسرد سلس مسترخ، بأسلوب الحكايات كما هو مناسب. وبوجه عام يبعث البهجة فى النفس الشكل العتيق للغة نورى حاجيتش وفهيم سباهو من البعد الزمنى الراهن، على الرغم من وضوح أنه من المطلوب إجراء تنقية لغوية متوازنة فى بعض أماكن النص. وعلى أية حال، فقد مضى زمن طويل منذ ذلك الحين!

ولم يذكر ولا هذان المترجمان معلومات عن النص الأصلى.

٣- ونسجل بين الترجمات من اللغات الأخرى تلك الترجمة التى قام بها يانيى يوفانوفيتش وفاندا إفانيشيفيتش اللذان استخدما نص الترجمة إلى اللغة الألمانية نصًا أصليًا. وللأسف، ليس معروفا النص الألمانى الذى تم استخدامه. وربما تكون هى إحدى تلك الترجمات التى لم تستخدم أيضا النص العربى الأصلى، وفى هذه الحال يكون الطريق إلى النص الأصلى بعيد للغاية. ومن الجلى هنا أنه لا يكفى فحسب فى أعمال النشر والترجمة المسئولة تحديد اللغة التى تمت ترجمة المؤلف عنها، بل من الضرورى ذكر، فى حالة كون الترجمة "المستعارة" ليست عن الأصل، اسم المترجم الذى تم أخذ ترجمته مصدرًا أصليًا(٤٨).

وتم نشر ترجمة هذين المترجمين فى جزءين بسلسلة دار النشر "لاستافيتسا" من سرايفو: جزء بعنوان: السندباد البحرى (فى ١٩٦٥)، والآخر بعنوان: على بابا والأربعين لصا (فى ١٩٦٢).

٤- ونشر بسيم قورقوت - هذا المترجم صاحب الطاقة المثيرة للإعجاب الذى ترجم بنجاح القرآن الكريم من اللغة العربية إلى اللغة البوسنية[٤٩] - العدد الأكبر من ترجمات ألف ليلة وليلة، رغم أن هذا أيضا ضئيل مقارنة بالأصل العربى الكامل. وحظيت ترجمات قورقوت، عن حق، بالعدد الأكبر من الطبعات فى مختلف المختارات، ومن ثم يتكون انطباع بضخامة حجم ترجماته عما هى موجودة فى الحقيقة.

وظهرت قديما فى عام ١٩٥٢ أربعة أجزاء لترجمات قورقوت من إصدار دار نشر "يوجو شتامبا" البلغرادية، مزودة برسومات أبيض وأسود لسافا نيكوليتش، بالعناوين التالية: شهر زاد وحكايات أخرى من ألف ليلة وليلة (٨٣ صفحة)، السندباد البحرى، على شار وزمردة الجميلة - حكايات من ألف ليلة وليلة (٩٢ صفحة)، الحصان المسحور وحسن الجواهرجى-حكايات من ألف ليلة وليلة (٨٢ صفحة)، على بابا والأربعين لصا وحكايات أخرى من ألف ليلة وليلة (٧٧ صفحة). وبعد هذه الأجزاء تلت طبعات أخرى من ترجمات قورقوت بعناوين جديدة. وفى عام ١٩٩٠، بعد وفاة المترجم بفترة طويلة، قام سليمان جروزدانيتش بإعداد مختارات من ترجمات قورقوت بعنوان "ألف ليلة وليلة"، مع إرفاق المختارات بمقدمة خاصة به وبتنويهات جزئية ونبذة عن المترجم[٥٠].

وارتكب بسيم قورقوت المستعرب الدقيق والمجتهد من سرايفو والناشرون له، خطأ مثيرا للدهشة، فلم يذكروا ما الإصدار الأصلى العربى الذى استخدمه المترجم. ويكفى بالنسبة للقارئ العادى إبراز معلومة أن الحكايات مترجمة من اللغة العربية، ولكن - نظرا لأن طبعات النص العربى ليست مطابقة - فمن العسير التناول النقدى للترجمة بالنسبة لأولئك القراء الذين يريدون تقييم عمل قورقوت. وهكذا، فإننى أنا أيضا كنت فى مواقع كثيرة فى موقف عدم اتفاق مع أسلوب ترجمة المترجم إلا أن إغفال النص الأصلى منعنى من ذلك. وأخذت الأمثلة على عيوب فى الترجمة أو النماذج المحددة على عدم إتقان الترجمة، التى سأقدمها فى بقية العرض، فحسب فى تلك الحالات التى تيقنت فيها من تطابق النص الأصلى مع الترجمة.

والانطباع العام عن ترجمات قورقوت طيب: فهذه ترجمة دقيقة وأمينة لجزء من ألف ليلة وليلة. وأتجاسر على القول بأن هذه أفضل ترجمة بلغتنا، مع الأخذ فى الاعتبار حتى أيضا الترجمات غير المباشرة عن اللغات الأوروبية. ويشعر القارئ عند الاتصال بهذه الترجمة بالبهجة مع الاستسلام لتيار السرد البطىء المسترخى واللغة المطمئنة التى تحاكى بنجاح لغة حكاياتنا الشعبية فى البوسنة والهرسك. ومن الجلى أن روح الحكايات الشعبية كانت قريبة من قورقوت.

وكانت المعرفة الممتازة من جانب المترجم باللغة العربية (أنهى دراسته بجامعة الأزهر بالقاهرة) على مستوى عال لدرجة أنه يتهيأ لى أنها تتفوق على معرفته للغته الخاصة. إلا أننى هنا أجد نفسى فى مواجهة مع تناقض ظاهرى يبرز للأسف فى ترجمات قورقوت؛ ذلك أنه فى مثاله نرى أن المعرفة الرائعة بلغة النص الأصلى لا تمثل على نحو آلى أفضلية لا عوض عنها فى ترجمة النص الأدبى الرفيع؛ لأن الإبداع الأسلوبى الناجح للمترجم الذى يمنح العمل الحياة، بعبارة أفضل، يمنحه الحيوية، هو أشد فعالية فى الوسط الجديد من الترجمة الضليعة ومن الإثبات العلنى بمعرفة لغة النص الأصلى. وبناء عليه، فإن تقديرى عن قوة وصحة الترجمات الأوروبية - يبين موقف القارئ - الخبير، ولا يبين الحكم التقييمى الكامل، والموقف الجمالى القائم على القيم الجمالية للترجمة.

وإيضاحا لما سبق يمكننى أن أشير إلى بعض الملاحظات العرضية فى ترجمة بسيم قورقوت، وهذه الملاحظات تشهد بالعيوب المتميزة بالنسبة للترجمات من اللغة العربية إلى اللغات البوسنية[٥١]؛ ذلك أنه بعد الارتياح الأولى الذى نوهنا إليه منذ قليل والذى يشعر به عند الالتقاء بهذه الترجمة، يبدأ القارئ المدقق فى التململ بسبب التغلغل المضجر لصيغ النحو العربى الأجنبية بالنسبة للغتنا البوسنية. والخطب أجّل؛ لأنه تم إفساد ذوق القارئ العادى، غير المطلع على لغة النص الأصلى. وفى هذا الصدد يمكن إجراء نقاش، وهذا مطلوب من حين لآخر، بشأن تغيير ترتيب الكلمات والعبارات فى الجملة[٥٢]. ولكن بهذه المناسبة أشير فحسب إلى الصخب غير المحتمل للضمائر التى تثقل على الترجمة بجلبتها الاتصالية، على الرغم من أن هذه الضمائر فى النص العربى الأصلى لا مندوحة عنها وتقوم بدور فى غاية الفعالية[٥٣].

ولا شك فى أن المترجم يجيد معرفة اللغة العربية التى لم ينجح على الدوام فى التغلب على تواضعها النسبى فى مجال ترتيب الكلمات فى الجملة عن طريق تراكيب الجمل الثرية للغته. وفى الحقيقة، فإنه عند التنويه فى حسن نية يتحتم القول بأن قراءة أخرى أكثر دقة لترجمة قورقوت (تلك القراءة الأخيرة والبعيدة عن النص الأصلى) ستؤدى إلى تحسن غير متوقع. وحتى التنقية اللغوية الواعية للنص ستؤدى إلى نتائج مثيرة للبهجة.

وفيما يتعلق بأبيات الشعر فقد تناولها قورقوت بجرأة المستعرب الضليع، يفهم أبيات الشعر فهما جيدا، إلا أن الإيقاع الهادئ لا يخفى الغياب الكامل للجاذبية الشعرية المطلوبة. فأبيات الشعر خالية من الوزن وتمت ترجمتها فى "مجموعات" وليست فى أبيات شعرية من شطرين أو فى مقطوعات شعرية.

والمواقع الأكثر روعة فى ترجمة بسيم قورقوت هى العبارات المتكررة كثيرا التى، ربما، يصعب نقلها على الأكثر إلى لغة أخرى؛ لأن الترجمة (الحرفية) ستفسدها حقيقة. ولن يكون مبالغا فيه إذا قلت إن مترجمنا لديه ببساطة موهبة بالنسبة لهذه العبارات وأنها، بعد نقلها بنجاح كبير، تساهم فى الإحساس بالنغمة الدورية لتلقائية ترجمته.

٥- وقد ذكرت من قبل ترجمة ياسنا شاميتش المتخصصة فى الدراسات التركية. وعلى الرغم من الرغبة الطيبة، فليس من الممكن التعامل معها على نحو جاد، فيما عدا باعتباره باعثًا لخروج هام عن سياق الموضوع؛ ذلك أن المترجمين الذين، مثل ياسنا شاميتش، لا يذكرون حتى ولا اللغة التى قاموا بترجمة العمل منها يحجبون آثار العمل أمام النقد، وهم بذلك يعملون بأسلوب غير مسئول على إعاقة كل تناول جاد ومراجعة لعملهم ويعرضون القراء لأخطار هائلة(٥٤).

٦- ويرجع الفضل لماركو فيدويكوفيتش لقيامه بأول ترجمة للنص الكامل لألف ليلة وليلة. ولم تسنح الفرصة لجماهيرنا لا فيما قبله ولا بعده لأن تتعرف المجموعة الكاملة للحكايات حتى عام ١٩٩٩، ومن ثم فإن عمل فيدويكوفيتش له أهمية فريدة على الرغم من الحقيقة غير السارة بأن هذه ليست ترجمة عن الأصل العربى، بل عن اللغة الروسية.

وربما أراد القدر أن تكون هذه الترجمة الروسية أيضا، ترجمة ساليه، أول ترجمة كاملة من اللغة العربية إلى اللغة الروسية.

ونظراً لمثل هذا التفرد لترجمة فيدويكوفيتش وللتأثير الضخم الذى حققته لدى شعوب يوغسلافيا الاشتراكية سابقا، مع قيامها عن طريق العديد من الطبعات المتكررة - باعتبارها الترجمة الوحيدة - بتشكيل صورة وتجربة للنص الأصلى بأكمله، فمن الضرورى رصدها باهتمام أكبر، ولكن بدون طموحات لأن يتم فى هذا المكان تقديم تناول نقدى مفصل لمثل هذا العمل الجليل. وفى هذا الصدد أشدد على التحذير السابق بأننى أحكم على عمل ساليه على أساس ترجمة فيدويكوفيتش. ومن المفهوم أننى على وعى بالمجازفة التى يشتمل عليها مثل هذا التناول، ولذا فقد فحصت تلك الأجزاء من الترجمة التى تيقنت من أن الاختلاف فيها بين اللغتين الروسية والصربية لا يمكن أن يكون مقدمة لاستنتاج خاطئ.

وللحقيقة، فإن ترجمة ساليه فى مجملها، على الرغم من الجوانب الإيجابية مقارنة بالترجمات الموجودة، وهو ما سيتم الحديث عنه أيضا، لا يمكنها أن ترضى مطالب جماهير القراء عندنا فى البوسنة والهرسك، فى الغالب لسببين. السبب الأول أن النص ليس مترجما عن اللغة العربية، والترجمات غير المباشرة ليست لها فى العادة القيمة التى تمتلكها الترجمات المباشرة. والسبب الثانى أن ترجمة عمل من الأدب الشرقى عن طريق اللغة الروسية إلى اللغة الصربية، وعلى وجه الخصوص إلى اللغة البوسنية، لا يمكن أن تكون مرضية بسبب مجموعة من العناصر التى يمكننى، بتحفظ، تسميتها بالحاصل الإجمالى للحقائق المتعلقة بالثقافة، وكذلك بسبب التقاليد والبيئات المتباينة للغاية. وعلى سبيل المثال فعل "بوسلاميتى" (بمعنى حيا أو سلم وهو مأخوذ عن اللغة العربية - توضيح المترجم) مألوف فى البيئة البوسنية، وليس له نفس الوضع ولا المرجعية فى اللغة الروسية. وكلمة "سورمة" (بمعنى الكحل - توضيح المترجم) التى كانت النساء البشناقيات تستخدمنها إلى عهد قريب بالذات بهذا الاسم ليس لها نفس "اللون" بالنسبة للروسيات. ويكفى ذكر أن مواطننا "البسيط" عبد الله يختلف عن كتابة فيدويكوفيتش للاسم عبد-الله. وتتضاعف الصعوبة فى الأسماء المركبة. وفى الترجمتين

الروسية والصربية يتحول عالم الجن، على سبيل المثال، بمنتهى اللامبالاة إلى عالم العفاريت على الرغم من أن هذين النوعين من المخلوقات ليس بينهما أى شىء مشترك. والأكثر من ذلك، فإن تحول الجن إلى عفاريت يقدم إلى القارئ صور خاطئة للغاية، ويبث مجموعة من المعلومات غير الصائبة من عالم النص الأصلى عن هذا العالم أيضا.

وعلى أية حال، فإن جزءا من المفردات اللغوية الخاصة بألف ليلة وليلة وكل ذلك النظام المركب الذى نسميه "البناء الفكرى" ليسا بعيدين على حد سواء بالنسبة لكل من الروسى والبشناقى، الأمر الذى لابد وأن يقدره عمل المترجم بكثير من اللباقة.

وبمقدورى أن أضيف إلى هذا أيضا إحدى مميزات ترجمة ساليه، وأنا على يقين من أنها تثير كذلك دهشة القارئ الروسى. وهذه الميزة أكثر غرابة بالنسبة للخبراء؛ لأنها ظاهرة على الرغم من التقاليد المديدة فى ترجمة ألف ليلة وليلة، وهو أمر كان ساليه على علم جيد به، وبغض النظر عن التنقيح الذى قام به كراتشكوفسكى - واحد من أشهر المستعربين العالميين. وأقصد بهذه الميزة الترجمة الحرفية المطابقة للتعبيرات أو العبارات التى حقيقة تعاند بتنافرها كل سلامة للطوية. وبالإضافة إلى هذا هناك أيضا عدد كبير على نحو مثير للدهشة، من الأخطاء الهامة فى الترجمة، فى كثير من الأحيان فى أماكن غير متوقعة.

وقبل أن أذكر الأخطاء والتحريفات المتميزة لابد أن أنوه إلى جملة أو إلى جملتين للمترجم أوجز فيها مبادءه فى الترجمة، والتى تبدو، فى الواقع، أنها كلمة دفاع من جانب المترجم. إنها توضح تقريبا كل شىء.

وكتب ساليه قائلا: "كان المترجم يرى أن أحد مهامه الرئيسية موضوعيته الكاملة تجاه النص الأصلى"(٥٥). ويضيف على الصفحة التالية قائلاً:

"كلما سمحت فحسب قواعد اللغة الروسية، فلابد للترجمة من الحفاظ على الشكل السليم للنص العربى، بغض النظر عن اتفاق صفاته المتميزة مع المفاهيم الأوروبية بشأن جمال الأسلوب أو طرافة المضمون".

وفى النهاية يقول: "بسبب الرغبة فى أن يتم باللغة الروسية تقديم بنية العبارة العربية، فقد كان من اللازم فى بعض الأحيان اللجوء إلى بعض التحولات غير المألوفة قليلا بالنسبة للغة الروسية....".

وله دوى كئيب التصريح الواضح والحاسم من جانب المترجم لأنه لا يعبأ بالمفاهيم الأوروبية بشأن "جمال الأسلوب" رغم أنه تجرى ترجمة عمل أدبى رفيع نشأ، بالمناسبة، بلغة تنتمى إلى عائلة لغوية أخرى. وكأن الأمر يتعلق بتقرير إحصائى، وليس بإرضاء للاحتياجات الجمالية للقارئ الأوروبى، وكأن الترجمة ليست لها أية مهمة ولا هدف إلا أن ترضى "كرامة" النص الأصلى بأسلوب مهين وفى خنوع. إلا أنه وفقا لهذا فالمهمة الرئيسية تتماثل على أنها الموضوعية الكاملة تجاه النص الأصلى "التى تعنى فى هذه الحالة، فى المقام الأول، الحرفية باعتبارها المبدأ الأعلى بغض النظر عن أنه عن طريق إحلال العمل بهذه الطريقة فى تقاليد أخرى، تثير انكسارات صاخبة تقريبا فى نظام القيم الخاص بالقارئ الذى استسلم للترجمة. إن النقل الأمين لبنية العبارة العربية لا يؤدى فحسب إلى "تحولات غريبة" بل سنرى كيف أنه ينتج أخطاء عسيرة تتعلق بالمنطق.

وأذكر عدة أمثلة مأخوذة بشكل عرضى تقريبا. وأردت فى البداية أن أسجلها بدقة، ولكنى سرعان ما عدلت عن هذا الأمر لإدراكى بصعوبة هذا العمل. وبعبارة أخرى، فالأمثلة التى سأذكرها ليست نتيجة لأساليب نقدية رقابية وليست عرضية، بل هى متكررة أكثر مما ينبغى بفضل سعى المترجم نحو "الموضوعية الكاملة تجاه النص".

وهكذا فإن ساليه يترجم العبارة العربية "هو مازال على قيد الحياة " ترجمة حرفية: "هو ما زال على قيود الحياة"[٥٦]. والعبارة العربية المتكررة كثيراً "بين يديه" التى تسجلها جميع القواميس وتطبيق الترجمة على أنها "أمامه"، "قدامه"، يترجمها ساليه فى كثير من المرات – بانتظام "وفى غير خطأ": "ما بين يديه". وفى الحين ذاته لا يضايقه على الإطلاق التحريف، وحتى افتقاد المنطقية، فيسجل فى كثير من المرات: "الشاب يجلس فيما بين يديها" (بدلا من: "الشاب يجلس أمامها")، أو: "المسافر يقبل الأرض بين يدى السلطان" (بدلا من: "المسافر يقبل الأرض أمام السلطان")... إلخ[٥٧].

وفى الجزء الثالث، مع إغفال السياق، يترجم ساليه عبارة "الملك الجبار" بعبارة "السلطان العليم" ويكرر هذا الخطأ فى مثابرة مما يدل على أنه لم يدرك أن هذه الصفة من صفات الله. وكذلك جملة: "طلب المسلمون العون من السلطان العليم" لابد أن تكون: " طلب المسلمون العون من الله الجبار"(٥٨).

وفيما يلى فحسب عدة أمثلة أخرى. والترجمة الحرفية لكلمة "جوارح" يثير الضحك فى لحظة الإعراب عن مشاعر الحب السامية. وهكذا نقرأ فى الترجمة: "أحبك بكل قلبى وأطرافى" (بدلا من: "أحبك بكل قلبى وروحى")(٥٩)، ثم: "واستسلمت أطرافه لخدمة ابنة السلطان " (بدلا من: واستسلمت كل روحه لها")(٦٠).

والترجمة الحرفية يمكنها أن تكون "مؤثرة" بأسلوب غير مألوف: "وخرج من المنزل والهم يسيل من جسده" (بدلا من: وخرج من المنزل وقد قهرته الهموم")(٦١).

وأعتقد أن الأمثلة المذكورة حققت الهدف، ولذا فلن أستمر فى سردها. وسعيا منى لأن أفهم الأسباب التى دفعت ساليه إلى الوفاء الراسخ تجاه النص الأصلى، فيبدو أنه من الممكن كشف أصلها فى التقاليد المديدة للترجمات الأوروبية الحرة للغاية لألف ليلة وليلة، الترجمات التى أفسدت أدب الترجمة الروسى، ومن ثم فقد أثار هذا سخط المترجم ساليه ووجهه إلى الحد الأقصى الآخر. وعلى الرغم من ذلك، فلابد أن أكرر المبدأ الذى وفقا له لا يتم تشجيع قرار بالشروع فى ترجمة نص رفيع، وهو نص من أفضل النصوص فى تاريخ الأدب، بأسلوب يتحدى "المفاهيم الأوروبية بشأن جمال الأسلوب".

والحرفية تضفى تأثيرات طيبة عند السرد الذى يصعب إيقافه للنعوت المتميزة بالنسبة لأسلوب النص الأصلى. وعند التعبير بطريقة مؤثرة، فإن هذه النعوت تنهمر على القارئ مثل موجات الزبد مع قيامها بتزويد الترجمة "بأريج" الجاذبية، والغرابة المثيرة للدهشة بشكل لطيف.

وقام كل من ساليه وفيدويكوفيتش بترجمة أبيات الشعر ترجمة جيدة فى شكل أبيات من شطرين. حقيقة أن أبيات الشعر ليست مقفاة ولكنها موزونة بنجاح وتبعث على الرضى على الرغم من خشية ساليه المعرب عنها فى المقدمة فيما يتعلق بأبيات الشعر بالذات(٦٢).

وقام ساليه بترجمة المواقع غير المهذبة التى كان المترجمون يختلفون دوما بشأنها، مع تخفيفها على نحو معتدل، وقدم التعبيرات "المبتذلة" أكثر من اللازم والمستخدمة فى لغة الشارع - باللغة العربية منقولة إلى الأحرف الروسية.

٧- وحسب الأهمية وتكرار الطبعات تقع فى المرتبة الثانية عندنا الترجمة بقلم ستانسلاف فينافر. وقد أوردت عن هذه الترجمة عدة ملاحظات موجزة، وأنا أنوه إلى الترجمة الفرنسية لماردروس؛ نظرا لأن فينافر اتخذ من هذا العمل أساسا لترجمته، وسأضيف الآن إلى تنويهى عدة تنويعات طفيفة.

واشتهرت ترجمة ماردروس لفترة طويلة بأنها "الأشد أمانة" وتم بذلك إبراز النسبية الكاملة لمفهوم الأمانة تجاه النص الأصلى، فترجمته حرة بدرجة كبيرة بحيث إن القارئ الذى يريد وفقاً لترجمته متابعة النص الأصلى يفقد الاتجاه فى كثير من الأحيان ويبدأ التحرك، وكأنه فى حيرة من أمره. وعلى الرغم من أن ماردروس يذكر أنه استخدم طبعة بولاق من النص الأصلى، تيقنت من ترجمة فينافر أن الترجمتين على حد سواء بعيدتان عن طبعتى بولاق وكلكته للنص الأصلى.

وإنه لمن حسن حظ القارئ لترجمة فينافر إذا كان لا يعرف الترجمات الأخرى، وعلى وجه الخصوص، إذا لم يكن على معرفة بالنص الأصلى؛ لأن عمل ماردروس - فينافر يعد إبداعا، مؤلفاً جديداً وعلى الرغم من السهولة الممتازة فى قراءته لا يمكن أن يبعث على الرضى بسبب موقفه المفرط فى الحرية تجاه النص الأصلى. ومع أن أبيات الشعر الرنانة فى ترجمة فينافر تبعث على الانشراح، فإنها تقوم بتسرية ضئيلة عنك معرفة أنك وفقا لهذه الترجمة لا يمكنك فى كثير من الأحيان تعرف أبيات الشعر الموجودة فى النص الأصلى. وإبداع وتركيز المترجم هنا مبعثا شك ويتسمان بالتقلب بحيث إنهما يتركان انطباعا بتقلب الأطوار. وأقصد هنا، فى المقام الأول، الخلط الفظ فى الأشكال، الأمر الذى لا يمكننى أن أجد له مبررا. وقد قلت من قبل إن المترجم يصوغ نفس القالب الشعرى للنص الأصلى فى بيت من شطرين فى إحدى المرات،

وفى رباعيـة فـى مرة أخـرى، ثـم فى "عـبارات" طويلة، دون أن يواظب على القـــافـيـة. وعـلاوة على ذلك، فـإن المتـرجم فـجـأة وبدون سـبب ملمـوس يرفع من حـالة التـوتر مع إضـافته قافية ووزنا للنص النثرى الذى يمضـى فى النص الأصلى فى سكون، دون أن يتميز بأى شىء عن النص السـابق ولا عن اللاحق، ويستمر هذا الأمر لفترة وجيزة – طالما لدى المترجم استطاعة.

وبالإجمال لا يمكن فى هذه الترجمة تمييز أسلوب النص الأصلى، ولكن بالإضافة إلى هذا لابد من التـأكيد على أن ألف ليلة وليلة لاقت شـعـبية هائلة فى أوروبا بفضل، بالذات، مـثل هذه التـجـديدات فى الأسلوب لكل من جـالاند ومـاردروس. ومع ذلك فليس كل شىء فى الوقت الحـاضـر مماثلا لما كـان عليه قبل قـرن أو قرنين. فـينبـغى تحديث الترجمـات وفقـا للتـحـرك المستمـر لحدود خبـرتنا عن الأدب بحسبـانه فنا، وكذلك وفقا للمعايير المتغيرة للترجمة الأدبية السلمية.

الهوامش

(١) فريدريك نيتشه (١٨٤٤-١٩٠٠) فليسوف ألمانى وشاعر. وكان من أبرز الممهدين لعلم النفس. وكان عالم لغويات متميزا. كتب نصوصا وكتبا نقدية حول المبادئ الأخلاقية والنفعية والفلسفة المعاصرة المادية المثالية الألمانية، والرومانسية الألمانية والحداثة عموما. من مؤلفاته: هكذا تكلم زرادشت وهو مترجم إلى اللغة العربية. وهو بمثابة قصيدة مستفيضة يبشر فيها بالإنسان الأعلى "السوبر مان" وبأخلاقية السادة، ويهاجم الأخلاق التقليدية وخاصة الأخلاق المسيحية (توضيح المترجم).

(٢) السيمانتيك أو السيمية أو السيمياء مصطلحات تشير إلى علم الدلالة، وهو علم لغوى حديث يبحث فى الدلالة اللغوية التى يلتزم فيها حدود النظام اللغوى والعلاقات اللغوية، دون سواها، ومجاله: دراسة المعنى اللغوى على صعيد المفردات والتراكيب. ويبرز فى هذا العلم من القدماء: ابن خلدون والجرجانى والسكاكى (توضيح المترجم).

(٣) م.أ. ساليه، كتاب عن ألف ليلة وليلة، فى: ألف ليلة وليلة، ترجمها عن الروسية ماركو فيدوريكوفيتش، المجلد الأول، بلغراد، ١٩٤٩، ص٤٩.

(٤) فى كتاب مؤلف من عشرين جزءا بعنوان "كتاب الأغانى"، ذكر أبو الفرج الأصفهانى أن أحد القادة سمع فى الليلة قبل المعركة ضجيجًا هائلاً فى معسكره. وظنا منه أن العدو قد قام بهجوم مباغت هرول على الفور إلى هناك وتأكد أن جنوده، وهم فى خلاف حول قيمة اثنين من الشعراء، وصلوا إلى حالة من "الجدال الجمالى" بالاشتباك البدنى.

وكثير من الأعمال النثرية الكبيرة بالأدب العربى تفيض بالأبيات من الشعر. وأذكر فحسب الكتاب متعدد الأجزاء "قصة عنترة"، أو كتاب " طوق الحمامة" الموجود عندنا بالبوسنة والهرسك فى ترجمتين.

(٥) الرومانيسك: طراز فى فن العمارة وفى مجال الأدب. راج فى أوروبا فى أوائل القرون الوسطى. وهو فى مجال القصة أو الرواية يعنى الأسلوب الخيالى، المختلق أو الملفق، أو المغالى فيه والمليء بالأحداث (توضيح المترجم).

(٦) جورج لويس بورخس، مترجمو الحكايات من ألف ليلة وليلة، المؤلفات الكاملة، المجلد الثانى، مؤسسة الطباعة الكرواتية، زغرب، ١٩٨٥، ص١١١.

(٧) ف. شوفان، ببليوجرافيا الأعمال العربية أو المتعلقة بالإصدارات العربية فى أوروبا المسيحية من عام ١٨١٠ وحتى عام ١٨٨٥، من الجزء الأول إلى الجزء الحادى عشر، لييج، ١٨٩٢-١٩٠٢. والأجزاء المتعلقة بألف ليلة وليلة هى الأجزاء من الجزء الرابع وحتى الجزء السابع (وإجمالى حجمها حوالى ٩٢٠ صفحة)، ولكنها للأسف لا تشمل المادة المتعلقة باللغات السلافية الجنوبية.

(٨) المسعودى، مروج الذهب، نص وترجمة س. باربيير دو ميثار وبافيه دو كورتيى، الجزء الرابع، باريس، ١٨٦١ - ١٨٧٧، ص ٨٩-٩٠.

(٩) إبراهيم النديم، الفهرست، القاهرة، ١٩٥٠، ص٣٠٤.

(١٠) انظر على سبيل المثال، كرومسكى، تاريخ الأدب العربى الحديث، من القرن التاسع عشر حتى القرن العشرين، موسكو، ١٩٧١، ص ٧٨؛ فيليشتينسكى، الأدب العربى فى القرون الوسطى، القرن الثامن والقرن التاسع، موسكو، ١٩٧٨، ص١٠٠.

(١١) انظر مقال "ألف ليلة وليلة" بقلم إ. ليتمان فى: الموسوعة الإسلامية، الطبعة الحديثة، لبيد - باريس، ١٩٥٤، الجزء الأول.

(١٢) بورخَس، المرجع السابق، ص١١٦.

(١٣) ساليه، المرجع المذكور، ص٢٨.

(١٤) إ. كوسكين، مقدمة جزء من ألف ليلة وليلة، مجلة الكتاب المقدس، يناير - إبريل ١٩٠٩.

(١٥) بروب، مورفولوجيا الحكايات، البرنامج الثالث لإذاعة بلغراد، العدد ٢٦، بلغراد ١٩٧٥، ص٢٨٣ .

(١٦) كليلة ودمنة ترجمها من اللغة العربية إلى اللغة البوسنية بسيم قورقوت: كليلة ودمنة. الحكايات الهندية القديمة، سفيتلوست، سرايفو، ١٩٥٣.

(١٧) ساليه، المرجع السابق، ص٣٤.

(١٨) المرجع السابق، ص٢٩ وما بعدها.

(١٩) ليست هذه أول مرة يثير فيها المستعرب المشهور الشك فى مرجعيته الشخصية. والأديب اللبنانى والمعلم نصيف البازجى (المولود فى عام ١٨٠٠) اشتهر عن صواب، وهو ينتقد قراءة البارون الخاطئة لمقامات الحريرى. انظر: كريمسكى، المرجع المذكور، ص٢٧٨ وما بعدها.

(٢٠) قارن: عمر فروخ، تاريخ الأدب العربى، الجزء الثالث، بيروت، ١٩٧٩، ص١٥١.

(٢١) كريمسكى، المرجع المذكور، ص٨٢.

(٢٢) قارن: كريمسكى، المرجع المذكور، ص٨٣.

(٢٣) "الديوان" فى إصدار كازيميرسكى، القصيدة رقم ١١، بيت الشعر رقم ١٦. نقلا عن: كريمسكى، المرجع السابق، ص٧٩.

(٢٤) قارن: المسعودى، المروج، المجلد الثامن، ص١٦٤-١٧٥.

(٢٥) المصدر السابق، ص١٦٤.

(٢٦) المصدر السابق، ص١٧٥.

(٢٧) النديم، المصدر السابق، ص٣٠٤.

(٢٨) المسعودى، المرجع السابق، المجلد الثانى، ص٢٩٦.

(٢٩) الطبرى، تاريخ الأمم والملوك، الجزء الثانى، القاهرة، ١٣٣٦ هجرية (١٩١٧م.) ص ٦٧٨. فى الحقيقة كان يقوم بالتخفى الخليفة القادر (٩٩١-١٠٣١) الذى كان يطوف فى شوارع بغداد لكى يتعرف حياة رعيته. إلا أن الشعب لم يكن راضيا عن أن يصوره فى الحكايات على أنه مثالى؛ لأنه كان واقعا تحت تأثير الشيعة، ولذا فعلى صعيد مسرح السرد جاء الشعب بالمعتضد (٨٩٢-٩٠٢) باعتباره خليفة كان يقوم بالتخفى، ومن ثم تواجد فى زيارة لتاجر بغداد مع الوزير حمدون. (انظر عن هذا: ابن الأثير، تاريخ الكامل، الجزء التاسع (القاهرة) ١٣٠١هـ (١٨٨٣م) ص١٥٥-١٥٦).

(٣٠) فى الأدب العربى بالقرون الوسطى كانت كلمة "كتاب" فى كثير من الأحيان جزءا لا يتجزأ من كل عنوان: "كتاب عن....." وأخذ بعض المترجمين الأوروبيين أيضا مثل هذا العنوان.

(٣١) قارن: إ. استروب، دراسة ألف ليلة وليلة، بنيتها ونشأتها وتطورها، ترجمها عن الدانماركية ت. لانج، التنقيح والمقدمة بقلم أ. كريمسكى، موسكو، ١٩٠٤، ص١٠٤-١٠٥.

(٣٢) جاستون ماسبيرو، الحكايات الشعبية فى مصر القديمة، ترجمات وتعليقات، باريس، ١٨٨، الطبعة الثانية، باريس، ١٨٨٩. وكتب عن هذا أيضا الباحث الشهير، ب. نولدكه، انظر: من الأساطير المصرية، دار نشر زدم ج، ب د ٤٢، ١٨٨٨، ص٦٨-٧٢.

(٣٣) ساليه، المرجع السابق، ص٣٦.

(٣٤) كريمسكى، المصدر المذكور، ص٨١.

(٣٥) المرجع السابق، ص٨٢.

(٣٦) دراسة هامة عن "الرواية" المخصصة لعمر النعمان (على ٤٨ صفحة) كتبها: ر. باريت، رواية الفارس عمر النعمان ومكانتها فى حكايات ألف ليلة وليلة. مساهمة فى تاريخ الأدب العربى، توبنجن، ١٩٢٧.

(٣٧) بورخِس، المرجع السابق، ص١٠٧.

(٣٨) بورخِس، المرجع السابق، ص١٠٨.

(٣٩) نفس المرجع، ص١١٩.

(٤٠) نفس المرجع.

(٤١) تقريبًا فى نفس الوقت الذى ظهرت فيه فى لندن ترجمة لين بدأت تصدر فى كلكته ترجمة تورنس لألف ليلة وليلة، إلا أن هذا العمل لم يتم إكماله. صدر منه فحسب جزء واحد (به الخمسون ليلة الأولى).

(٤٢) انظر: بورخِس، المرجع المذكور، ص١١٣؛ ساليه، المصدر السابق، ص٥٩.

(٤٣) ساليه، المرجع السابق، ص٥٨.

(٤٤) كريمسكى، المصدر السابق، ٨٢.

(٤٥) أواجه هنا مشكلة عملية: إلى عهد قريب كانت هذه اللغات الثلاث تتوحد تحت المسمى الرسمى " اللغة الصربوكرواتية" أو الكرواتوصربية". وعلى الرغم من التشابه الكبير بين هذه اللغات الثلاث، فإننى أفرق بينهما، ولذا سأسمى بالبوسنية تلك الترجمات التى قدمها البشانقة، وبالصربية تلك الترجمات التى نشأت فى المنطقة المتحدثة باللغة الصربية، وبالكرواتية تلك الترجمات التى نشأت فى المنطقة المتحدثة باللغة الكرواتية وبهذه الطريقة لم أقم بحل جميع المشاكل؛ لأن ترجمة فيدويكوفيتش، على سبيل المثال، تم طبعها بطابع اللغة الكرواتية، ولكن – حسب معلوماتى – فقد نشأت بالصيغة اللغوية الصربية.

(٤٦) انظر: ب. نور الدينوفيتش، ببليوجرافيا الدراسات الشرقية اليوغسلافية ١٩١٨-١٩٤٥، معهد الدراسات الشرقية فى سرايفو، سرايفو، ١٩٨٦، ببلوجرافيا الدراسات الشرقية اليوغسلافية ١٩٤٥-١٩٦٠، سرايفو، ١٩٦٨؛ ببليوجرافيا الدراسات الشرقية اليوغسلافية ١٩٦١-١٩٦٥، سرايفو، ١٩٨١؛ ترجماتنا الحديثة من الأدب العربى الكلاسيكى، مجلة إسهامات فى الفيلولوجيا الشرقية، العدد ٨-٩ - سرايفو، ١٩٥٨-١٩٥٩، ص٢٥٣-٢٥٦.

(٤٧) صدر عن دار نشر "مطبعة الشركة المساهمة الإسلامية (سرايفو، ١٩٢٥) كتاب: فهيم سباهو، ألف ليلة وليلة (٦٤٠) صفحة.

(٤٨) مثال مفرط فى الإهمال نجده فى حالة أخرى: ياسنا شاميتش المتخصصة فى الدراسات التركية لا تذكر حتى من أية لغة قامت بترجمة حكاياتها من مجموعة الحكايات.

(٤٩) ظهرت الطبعة الأولى لترجمة القرآن الكريم فى عام ١٩٧٧، بعد عامين من وفاة المترجم.

(٥٠) من أجل المزيد من التفاصيل عن طبعات ترجمات قورقوت لألف ليلة وليلة انظر: ببليوجرافيا الدراسات الشرقية اليوغسلافية لبسيرا نور الدينوفيتش.

(٥١) لا يمكننى بالطبع فى هذه المناسبة الدخول فى تفاصيل أية ترجمة من الترجمات رغم أننى على معرفة بها، بل لابد أن أكتفى بالاستنتاجات العامة القائمة على هذه التفاصيل.

(٥٢) بالنسبة لغير المطلعين من المفيد ذكر أنه لا توجد بلغة النص الأصلى أية علامات ترقيم فى الكتابة؛ فلا توجد فى آلاف الصفحات لا فاصلة ولا نقطة (يلزم التنويه إلى أن هذا موجود فحسب فى الكتب والنصوص القديمة - توضيح المترجم).

(٥٣) شهرزاد تحكى، سفيتلوست، سرايفو، ١٩٥٥، ص١٥٠ (الليلة رقم ٩٦٦).

(٥٤) ظهر الكتاب، وهو يحتوى بالكاد على مائة وعشر صفحات، فى شكل طموح تحت عنوان: ألف ليلة وليلة (سرايفو، ١٩٨١).

(٥٥) ساليه، المرجع السابق، ص٦١.

(٥٦) ألف ليلة وليلة، الجزء الثانى، ص٦٦؛ النص الأصلى، الجـزء الثـانى، ص٤٨. عند إيرادى لهذه الأمثلة وما يليها أستند إلى ترجمة فيويكوفيتش (بروسفيتا، زغرب، ١٩٧٧). ولا أذكر النص العربى لأسباب عملية. ولكن يمكن لأى متخصص بسهولة أن يقارن المواقع المذكورة. ويوجد النص الأصلى الذى استخدمته بمكتبة الغازى خسرو بك بسرايفو، صادر فى القاهرة فى ١٣٢١ هجرية (١٩٠٣ ميلادية).

(٥٧) لا أذكر أرقام الصفحات؛ لأن هذه تعبيرات عامة.

(٥٨) ساليه، المرجع المذكور، الجزء الثانى، ص٢٤؛ النص الأصلى، الجزء الثانى، ص٢٨٢.

(٥٩) ساليه، المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٣١١؛ النص الأصلى، الجزء الثالث، ص١٢٦.

(٦٠) ساليه، المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٤١٧؛ النص الأصلى، الجزء الثالث، ص١٧٦.

(٦١) ساليه، المصدر السابق، الجزء الثالث، ص٤٣٧؛ النص الأصلى، الجزء الثالث، ص١٨٧.

(٦٢) ساليه، المصدر السابق، الجزء الرابع، ص٥١٢؛ النص الأصلى، الجزء الرابع، ص٢٢٧.

الفصل الثالث

مع الشعر العربى فى القرن العشرين(*)

الشعر هو الفن الأول للعرب. ومنذ القدم وإلى أيامنا الحالية لم يعتن العرب بأى شكل من أشكال الإبداع الفنى باهتمام ضخم وبقدر عظيم من الموهبة مثل اعتنائهم بالشعر. والأكثر من ذلك لم تنجح أشكال أخرى من الإبداع الفنى فى التطور لقرون فى ظل التقاليد الشعرية الرائعة. وبدون الفنون الموسيقية والمسرحية والتشكيلية المتطورة أعرب العرب عن عبقريتهم على النحو الأكثر ثباتا وعلى الوجه الأكمل بالذات فى ميدان الشعر الذى كان بالفعل فى القرن السادس الميلادى متطوراً إلى حد الكمال، لدرجة أن هذه الأمة تفتخر عن حق بثروتها المرعية لقرون. ومن المثير للاهتمام أنه فى زمن أوسع انفتاح للثقافة العربية الإسلامية القروسطية تجاه التأثيرات المثمرة من جانب الثقافات الأخرى (فى المقام الأول من جانب الثقافتين الإغريقية والفارسية القديمتين) ظل الشعر العربى منغلقا أمام التأثيرات الأجنبية. وفى العصر المزدهر للتخصب المكثف والشامل للفلسفة العربية الإسلامية بالفلسفتين الإغريقية والهندية. وللتطعيم المتبادل بين مجموعة كاملة من فروعها العلمية، مما سيكون له تأثير ضخم على مستقبل العالم كله وعلى مصيره الراهن. وإذن ففى ذلك العصر المزدهر أعرب الشعر عن عدم اهتمامه الكامل وغير المفسر حتى الآن بالأدب الإغريقى القديم الرائع بالمعنى الأكثر اتساعا. وبالإضافة

(*) تم نشر هذه الدراسة لأول مرة فى: شعر الشرق العربى للقرن العشرين، بوسانسكا كنيجا، سرايفو، ١٩٩٤، ص٧-٢٨.

إلى هذه الظاهرة الهامة على نحو لا خلاف عليه التى تمثل حتى فى الوقت الحاضر موقعا غامضا فى تاريخ الأدب، يوجد أمر هام آخر يرتبط بالشعر العربى.

ورغم أن الشعر كان عند العرب دوما فنا يسبق ويعلو جميع الفنون الأخرى، من الأهمية بمكان ومن المثير بالنسبة لعلم الأدب أن الأدب العربى خارج نطاق العالم العربى، أو فيما يسمى بالدائرة الحضارية الغربية، لم يدعمه شعره البالغ حد الكمال، بل دعمته تلك الأجناس التى نشأت على نحو متباعد، والتى تعتبر غير متطورة حتى القرنين التاسع عشر والعشرين.

ومما لا شك فيه أنه يوجد العديد من الأسباب لهذا التفاوت المثير للدهشة بين شعبية الشعر فى العالم العربى وبين تمثيله فى الغرب، الأمر الذى لم يوضحه تاريخ الأدب توضيحا مقنعا. وأحد الأسباب الهامة التى تعنينى هنا، على نحو خاص، هو تلك السمات التى يتمتع بها الشعر العربى القديم، وكذلك الشعر الحديث المكتوب بروح الكلاسيكية، والتى تجعل من الشعر المعنى عسيرا على الترجمة، وتجعله فى بعض الأحيان غير قابل للترجمة أيضا. والشعر العربى التقليدى أو الكلاسيكى محب للشكل على نحو جلى. ويتمثل كل جماله فى الفخامة غير المرتقبة للغة، وفى الانضباط المثير للذهول للشكل. وتقدم القصيدة نفسها فى طواعية لتدفق اللغة الثرية بشكل لا يمكن تصوره على أية حال، ولتنوع ألوانها الرقيقة للغاية لدرجة أن القراء العرب أصحاب الثقافة الرفيعة لابد أن يمسكوا بالمعجم. وفى الوقت نفسه، يراعى العروض على وجه التدقيق كل تفعيلة فى القصيدة التى يلزم أن تكون أحادية القافية. وهكذا، فإن هذه الغزارة اللغوية الرائعة تظهر فى شكل منضبط على نحو فريد وغير قابل للنقل. وتتوالى أبيات الشعر فى أشطر لا مناص من أن يكون بينها وقفة فى المنتصف، ويتألف بيت الشعر من شطرين مكتوبين بشكل أفقى، والأشطر تشكل التفعيلات، وتتألف التفعيلات من عدد محدد من المقاطع الصوتية (العروض العربى كمى)؛ والقافية الموحدة تأتى فى نهاية الشطر الثانى، رغم أنه فى بعض الأجناس تتم تقفية أنصاف الأشطر ويتم البلوغ بالشكل إلى حد الكمال، بينما لم تكن نظرية الإبداع المعيارية، المشيدة على النماذج الأدبية، تسمح بالتجديد. ويبدو لى أنه من المفيد فى هذا السياق التنويه إلى اختلاف

اصطلاحى مهم؛ فالعرب يستخدمون بالنسبة لمفهوم الفن مصطلح" الفن" الذى معناه الحقيقى، فى الواقع، البراعة (أكثر من معنى الفن)، وهذا يرتبط ارتباطا محددا بدرجة تفضيل الحرفية فى الفن. ويتضح إرهاب الشكل إلى هذا الحد لدرجة أنه يبرز فى القصيدة العربية الكلاسيكية الانفصال بين الشكل والمضمون. والعناية بتحقيق الكمال فى الشكل عظيمة لدرجة أنه تتم التضحية بالوحدة الكلية للموضوع أو المحتوى، وتقتصر على مجموعات متنوعة من ناحية الموضوع، أو حتى المضى إلى حد أن بيت الشعر يمثل فى كثير من الأحيان وحدة مستقلة من ناحية المعنى. وباختصار، فلا يمكن للقارئ الذى نشأ على مؤلفات الأدب الأوروبى أن يتصور إلى أى مدى القصيدة العربية التقليدية مطوقة "بماديتها" الذاتية. وإحدى عواقب مثل هذه الحال هى استحالة ترجمة هذا الشعر، وبموجب هذا تقل للغاية إمكانيات أن تمثل القصيدة التقليدية المترجمة الأدب العربى تمثيلا لائقا. ومهما كان قدر معرفته للغة العربية، وحتى لو- بالإضافة إلى هذا - كان شخصيا شاعرا، فإن مترجم هذا الشعر يواجه صعابا ضخمة لا يمكن تجاوزها؛ لأنه - على الرغم من كل جهوده وموهبته المفروضة - فالشعر التقليدى والكلاسيكى غير قابل للترجمة على وجه العموم؛ نظـرا لأنه يبقى فى النص الأصلى "غير قابل للانتقال" ذلك الذى هو أهم شىء بالنسبة له، ذلك الذى يجعله بالكيفية التى هو عليها. وكان المستشرقون فى كثير من الأحيان، وهم على وعى بفقدان الأمل فى نقل الشكل الشعرى والفيض اللغوى - يلجأون إلى الترجمات "الفيلولوجية" لمثل هذا الشعر، الأمر الذى يماثل امتهان حرمة المقدسات. وللتذكرة، فبما أن القصائد التى يتعلق الأمر بها لا تكترث بالوحدة الذاتية للموضوع، فإنه لا يمكن تمييزها بالذات فى الترجمات الفيلولوجية التى تغفل السمات المبينة للحقائق الأدبية. وبالطبع لا تمتلك المؤلفات النثرية مثل "ألف ليلة وليلة" صعوبات مماثلة فى مجال الاتصال، وهذا على وجه الخصوص بسبب العلاقة المختلفة بين الشكل والمضمون فى هذا العمل.

وكانت القصيدة العربية - وقد بلغت مستوى الكمال بالفعل فى القرن السادس الميلادى - تعيش خلال كثير من القرون التالية، وهى "تقاوم" بشكل مثير للدهشة التغيرات الشاملة والكاملة التى تعرض لها العرب، ثم تعرض لها العالم العربى

الإسلامى اللامتناهى أيضا، أولا عن طريق ظهور الإسلام باعتباره له طبيعة جديدة حقيقة، وبعد ذلك بفضل الاتصالات مع الثقافات الأخرى والأقدم. ولم تفلح نظرية الشعر لأرسطو وكتابات أفلاطون والمسرحيات الإغريقية العريقة والأدب الهندى (باستثناء - ثانية - العمل العربى النثرى "كليلة ودمنة" الذى تتواجد مصادره فى الأدب الهندى) - لم يفلح أى شىء فى المساس على نحو جدى "بالإعجاب بالنفس" الخاص بالقصيدة العربية.

إلا أنه خلال الاتصالات الحديثة مع دول الغرب لم يظل الشعر والأدب العربيان فى الإجمال مثابرين على تجربتها السابقة. كما ساهم العالم العربى الإسلامى - فى حينه - مساهمة حاسمة فى النهضة الأوروبية، فهكذا قامت ثقافة الغرب، مع أنها فعلت هذا بأسلوب مختلف، بالمساهمة بعد ذلك بفترة بعيدة فى النهضة العربية الحديثة.

وبعد انعزاله لعديد من القرون فى إعجابه بذاته، وفى التقليدية الجامدة والكلاسيكية العقيمة، تنبه العالم العربى عن طريق الاتصالات المكثفة الأولى مع دول الغرب. وهذه الاتصالات يمكن فحسب - فى الواقع - بتحفظ تسميتها على هذا النحو؛ لأنها كانت فى الحقيقة غزوات استعمارية جلبت إلى العالم العربى روح ثقافة أخرى أيضا. (هل من الضرورى التذكير، من ناحية أخرى، بمكانة ثقافة الشرق فى الرومانسية الأوروبية الشهيرة؟) وتفيض كتب التاريخ العام وتاريخ الثقافات وتاريخ الآداب بعبارات الثناء الموجهة للغرب من أجل التأثيرات الحديثة على الشرق العربى، كما يفعل أيضا العرب أنفسهم، فى كثير من الأحيان بأسلوب غير نقدى وفى غبطة انفعالية. بيد أنه تتواتر فى العصر الحديث بشكل متزايد أصوات تحذر أيضا من مخاطر الانفتاح المتسع أكثر مما ينبغى وغير النقدى تجاه الغرب الذى يمكن أن يؤدى إلى محو الهوية الذاتية. ولدى انطباع بأنه بعد النشوة الأولى بدأ عصر الابتعاد المدروس فى كثير من جوانب الثقافة وبأن إعادة تقييم الإنجازات التى تحققت تحت تأثير الغرب وشيكة الحدوث.

وعلى أية حال، فقد ساهم تغلغل نفوذ الغرب الاستعمارى وفضول الشرق تجاه قيم الغرب فى خلق سمات جديدة فى الأدب العربى. ويتفق المؤرخون على أن عام نزول نابليون إلى الأسكندرية (فى عام ١٧٨٩) هو تاريخ حاسم فى العلاقات بين العالم العربى وبين أوروبا. وقد بدأ محمد على (١٧٦٩- ١٨٤٩) مؤسس مصر الحديثة، بعد حملة نابليون التى استمرت فترة غير طويلة على مصر، فى الإيفاد الغزير للمبعوثين الشباب إلى الدول الأوروبية، وفى المقام الأول إلى فرنسا، من أجل تشكيل الكوادر الخاصة من الضباط والعلماء. إلا أن الشباب المصريين اكتسبوا فى أوروبا معارف أخرى أيضا، واكتشفوا تقاليد أدبية مختلفة تمام الاختلاف، ومن ثم فبعد عودتهم إلى الوطن ألفوا العناصر الأساسية التى ستقوم بنشر تأثير الأدب والثقافة الأوروبيين بوجه عام. وفى الحقيقة، تم تقبل الأشكال الأدبية الجديدة بشكل أكثر صعوبة وبطئًا من الأشكال الأخرى لثقافة الغرب، وهذا من ناحية بسبب كون العرب لديهم تقاليد أدبية ثرية كانوا يفتخرون بها، ومن ناحية أخرى، وبصورة متوازية مع هذا، كانت الاختلافات بين التقاليد الأدبية لكل منهما هائلة أكثر مما ينبغى بحيث يمكن تجاوزها بسهولة وبسرعة. ولذلك لا ينبغى أن يثير الدهشة أن الدراما والرواية اللتين لم تكونا موجودتين فى الأدب العربى ظهرتا فى وقت متأخر للغاية قبيل عدة عقود فحسب، على الرغم من أن الشعر العربى كان حتى ذلك الحين يتعرض لقدر كبير من التخضب بالشعر ونظريات الإبداع الأوروبية.

وبناء عليه أصبحت مصر أحد أعمدة العالم العربى الحديث والنهضة العربية بفضل انفتاح محمد على تجاه أوروبا. ولكن فى الشرق العربى كانت لبنان وسوريا هما الدولتان الراعيتان للنهضة، وانضمت إليهما العراق أيضا بعد فترة طويلة،مع التعويض السريع للتأخير بعدد الشعراء وبجودة الإنتاج الشعرى. وبخلاف مصر، كان يعمل فى لبنان وسوريا عدد كبير للغاية من المبشرين المسيحيين من جميع أنحاء أوروبا وأمريكا ويتنافس معهم على حد سواء مبشرون من روسيا الأرثوذكسية، مع تحقيقهم تأثيرا مسيطرا فى فلسطين. وبفضل قانون المساواة المكفولة للعقيدة، وبفضل حقيقة أن الباب العالى كان قد فتح الأبواب أمام هذه البعثات، بل وكان يحفز أنشطتها،

فقد قامت البعثات الأجنبية فى لبنان وسوريا وفلسطين بتأسيس مجموعة مدارس داخلية وأديرة وكنائس، ووضعت أسسا لنشاط إصدار الكتب.. إلخ. ومن الطبيعى أن مثل هذه الأنشطة للبعثات الأوروبية والأمريكية أثرت تأثيرًا قويا على تطور الثقافة والأدب فى الدول المذكورة. وعلى سبيل المثال، فالجامعة الأمريكية فى بيروت ترجع إلى هذا العصر، وهى باستمرار، وحتى الوقت الحاضر، واحدة من أكثر مؤسسات التعليم العالى تأثيرا فى العالم العربى.

ومن مجموعة العناصر المحفزة للنهضة العربية التى بدأت، فى الواقع، فى أواخر القرن التاسع عشر ظهور النظام العلمانى للتعليم، وبذلك فقد نظام التعليم الدينى التقليدى السند، ثم انتشار الطباعة والصحافة، وأخيرًا باعتباره نتاجًا خاصًا للتأثيرات، توطيد مجموعة من الحركات القديمة والمتعصبة قوميا التى أدركت الإمكانيات الهائلة لتوظيف الأدب بالذات نظرا إلى وضعه فى المجتمع العربى. ويتم بحدة استقطاب الأدباء العرب فى العصر الحديث حول مفهوم الأدب الملتزم الذى يتطلب تعريفا جديدا للمسلمات النظرية الأساسية التى من بينها فى المقام الأول يأتى تميز العمل الأدبى الرفيع وما يسمى بالصدق الفنى؛ إذ إن الكثير من المرجعيين لا يقبل نظريات الإبداع الجديدة اعتقادا منهم بأنه قد تم فى الشعر تحقيق أعلى الآماد وأنه من الممكن، فى أحسن الأحوال تقريبا، المحاكاة الناجحة للنماذج السابقة. وعلى الناحية الأخرى يؤيد فى الحقيقة "أنصار مذهب الحداثة" العرب – دون إنكار لأهمية التراث – التقدم الإبداعى لكونه ميزة جوهريةً للأدب الرفيع، أى لكونه تفوقا مستمرا بالمقارنة مع الآثار القيمة التى تحققت فى آفاق خبرتنا للأدب. وبمناصرتهم تفرد العمل الأدبى الرفيع، بحسبانه معارضة مباشرة للمحاكاة غير الإبداعية، يبرز أنصار مذهب الحداثة فى المرتبة الأولى الصدق الفنى بمعنى الموقف الفعال تجاه الواقع الشخصى وتجاه توضيح الزمن الخاص والذاتية، الأمر الذى يراد به، ثانية، إضعاف الثقة بالإنتاج الأدبى المحاكى بحسبانه غير رفيع.

وبهذه الطريقة جرى فى الدول المعضدة للنهضة العربية فى مستهل القرن العشرين - استقطاب الأدباء استقطابا حادا تجاه الكلاسيكيين الجدد وتجاه أنصار الحداثة أصحاب المواقف المحددة منذ قليل. وينتمى إلى الكلاسيكيين الجدد كثير من أشهر الشعراء العرب الذين كانوا يبدعون وفقا لروح الكلاسيكية ولنظرية الإبداع المعيارية التقليدية إلى ما قبل عدة عقود، الأمر الذى ينبغى أن يشهد بتعلق الأدباء والجمهور العربيين بأشكال الشعر العربى الكلاسيكى، أو يشهد بالضيق الذى قوبلت به "التجارب الشعرية". ومن الأمور ذات الدلالة أن الشاعر المصرى الكلاسيكى الجديد أحمد شوقى (١٨٦٨-١٩٣٢) حصل على لقب الإطراء "أمير الشعراء" الذى لم يحصل عليه أى شاعر بعده. وكذلك تم توجيه تقدير فريد إلى الشعراء الكلاسيكيين الجدد: المصرى حافظ إبراهيم (١٨٧١-١٩٣٢) وإلى العراقيين جميل صدقى الزهاوى (١٨٦٣-١٩٣٦) ومعروف الرصافى (١٨٧٥- ١٩٤٥).

ويعتقد أنصار الكلاسيكية الجديدة أنه تم فى إحدى المرات وإلى الأبد تقديم قواعد ومعايير الإبداع الأدبى التى يمكن استخدامها دوما، بغض النظر عن الظروف التاريخية أو بصرف النظر عن الواقع. وعلى نحو متطابق مع الكلاسيكية الأوروبية، يزعم أنصار الكلاسيكية الجديدة العرب أن العصر الذهبى للأدب هو فى عهد العباسيين (٧٥٠-١٢٥٨)، ومن ثم، فإن الأدباء المعاصرين بمقدورهم فحسب "على الصعيد الإبداعى" محاكاة النماذج الأدبية من هذه الحقبة. ولذا فإن هؤلاء الأدباء يكرسون اهتماما هائلا "لصقل" الشكل واللغة اللتين يعوض بريقهما عدم التشبع الواضح للقصيدة من ناحية الموضوع. والأناقة الباردة للشعر الكلاسيكى أكثر وضوحا على نحو خاص؛ لأنه تسيطر فيه الأجناس الشعرية التقليدية (قصائد المدح والرثاء) التى لابد أن يكون جوهريا فيها ما يسمى بالصدق الفنى.

ومع أنه تم على نحو سريع نسبيا تجاوز الكلاسيكية الجديدة، باعتبارها شكلا مسيطرا للإبداع فى أوائل القرن العشرين، فإنهم حتى فى الوقت الحاضر ليسوا قليلى العدد أولئك الذين سيتذكرون علانية فى رضى الأشكال الساحرة من القصيدة العربية الكلاسيكية.

وبعد الكلاسيكية الجديدة تناوبت على نحو سريع نسبيا وبطريقة عسيرة تقريبا الاتجاهات والمدارس الأدبية الأخرى: الرومانتيكية والواقعية الاشتركية والرمزية. وهى تظهر فى الأدب العربى بمثل هذه الطريقة بحيث لا يمكننا التحدث عن تناوبها بذلك الترتيب وعلى فترات زمنية مثلما تطورت فى الأدب الأوروبى. ونظراً لأن الأدب العربى، نتيجة لاحتشاد الظروف التاريخية، اكتشف فى وقت متأخر نسبياً المدارس والحقب الأدبية المذكورة، فقد قامت بالتأثير على الأدب العربى (بعبارة أدق: على الشعر باعتباره الشكل المسيطر للإبداع الأدبى) فى "تسارع" كبير وبدون ترتيب فى بعض الأحيان. ومن هنا فليست نادرة الحالات التى بدأ فيها الشعراء باعتبارهم من الكلاسيكيين الجدد وانتهوا على أنهم من أنصار الواقعية الاشتراكية أو الرمزية، ومن ثم فمن الممكن التثبت فى الأعمال الإبداعية لبعض الشعراء البارزين من تواجد خصائص جميع المدارس الأدبية والحقب البلاغية المذكورة. ومن أجل مثل هذه الحال للأمور، فإنى أميل إلى الاعتقاد بأنه يمكن التحدث بتحفظ فحسب عن الرومانتيكية والواقعية والرمزية... إلخ، بحسبانها صدى غير واضح لهذه الاتجاهات والمدارس من التقاليد الأوروبية فى الأدب العربى.

ولا ريب فى أن الرومانتيكية التى جاءت تالية بحسبانها ثورة فريدة ضد الصقل الكلاسيكى، كانت رغم ذلك"مرسومة بصورة عرضية" بأوضح ما يكون وعلى النحو الأكثر مثابرة بشكل نسبى فى شعر القرن العشرين. وعلى الأرجح يكمن السبب فى هذا إلى ثقل ثلاثة من الأدباء المصريين – عباس محمود العقاد (١٨٨٩–١٩٦٤) وعبد القادر المازنى (١٨٩٠–١٩٤٩) وعبد الرحمن شكرى (١٨٨٦–١٩٥٧) – الذين يمثلون المدرسية الأدبية الشهيرة "الديوان". ونتيجة لنشأتهم على مؤلفات الشعر الرومانتيكى الإنجليزى والنقد الأدبى الإنجليزى فقد قاوم هؤلاء الأدباء فى الواقع مقاومة عنيفة ومتعمدة تحكم الكلاسيكية الجديدة. وفى هذا الصدد من المهم أنهم كانوا أشد حدة ومثابرة بشكل لا نظير له فى الأعمال النقدية والمتعلقة بنظريات الأدب مما كانوا فى أشعارهم. لقد كانت التقاليد والتقليدية فى حالة قوة أكثر مما ينبغى بحيث يمكن بسهولة التغلب عليهما. وعلى وجه الخصوص العقاد، لقد كان هذا البرعم الأصيل لروح

النهضة العربية والرجل ذو المعرفة الهائلة والمبدع المحب للاستطلاع بلا حدود - يؤثر على مسارات الشعر العربي الحديث. وكل من كتابيه: "شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي" "وحافظ وشوقي" أصبح لا غنى عنهما في دراسة الأدب الحديث. وفي جسارة وتدبر أبعد العقاد في كتابيه المذكورين من إمبراطورية الفن قدرا وفيرا بلا حدود من الشعر الكلاسيكي الجديد، معتبراً إياه غير إبداعي ومحاكيًا ونظمًا شعريًا بالمعنى السلبي. وأحمد شوقي أفضل ممثل للكلاسيكية الجديدة والشاعر الأكثر تقديرا على نحو لا يقارن لذلك العصر في كل العالم العربي، تم إشعاره بالخزي وتجريده من أهليته في مؤلفات العقاد الذي، مع ذلك، لم يغفل أبدا إبراز التقدير للتقاليد الأدبية التي يستند إليها، والتي يجد فيها مكانا لكل عمل أدبي رفيع أصيل.. وتم إحلال شعر شوقي باعتباره تجسيدا للكلاسيكية الجديدة في الموقع الملائم في تاريخ الأدب، بينما مهدت جماعة "الديوان"، برئاسة العقاد، الطريق لجيل جديد من الشعراء ولنظرية جديدة للإبداع. وفي الحقيقة هيأ لهم الطريق أيضا شاعر النهضة الأدبية العربية خليل مطران (١٨٧٠-١٩٤٩). وفي مقدمة "ديوانه" الخاص قدم مطران نظريته للإبداع التي تبتعد ابتعادا جوهريا عن نظرية الإبداع المعيارية العربية، وعن الإنتاج الأدبي الرفيع الموجودين.

وإحدى المقولات الأساسية المتعلقة بنظرية الإبداع لهؤلاء الشعراء هي وحدة الموضوع للقصيدة (الوحدة العضوية). ويمكن أن تبدو هذه المقولة تقريبا هامة بالنسبة لأتباع التقاليد الأدبية الأوروبية، ولكن أهميتها عظيمة في التقاليد الأدبية العربية؛ ذلك أنه لم تكن للقصيدة الكلاسيكية والتقليدية، في عدد وفير من الحالات بحيث يمكن اعتبار هذه سمة للشعر كله، وحدة في الموضوع، بل لها فحسب وحدة من ناحية الشكل. لقد كانت القصيدة تمثل "فسيفساء" من أجزاء من الموضوعات، مجموعة من كليات الموضوعات مطروحة في أطر كل بيت من أبيات الشعر، ولا توجد بينها صلات مدركة. (ولذا فإن أحد المثل العليا للشعر الكلاسيكي العربي هو "الإيجاز"). والوحدة الشكلية للقصيدة تحافظ على الموضوعات مجتمعة: الوزن الموحد والقافية الأحادية. وبعبارة أخرى، فإن العلاقة بين الشكل والمضمون تصبح المشكلة التنظيرية الأساسية للأدب العربي الجديد.

ويصر ممثلو الرومانتيكية على التشبع المتعلق بالمعنى والعاطفة للقصيدة، وعلى وحدتها فى الموضوع، وفى هذا الصدد لا ينكرون أهمية الشكل الذى ينبغى أن ينبثق من ذات مضمون القصيدة. ومن بين أهم الأجناس لديهم الخيال الشعرى الذى ينبغى تجويده على نحو مستمر، وكذلك العواطف. وبالطبع، فإن التشبع العاطفى الضرورى للقصيدة يوجه ثانية إلى الصدق الفنى المذكور من قبل الذى يفسرونه على أنه تعبير فنى عن الواقع الذاتى. وفى المحصلة النهائية، فإن الأصناف الشعرية المذكورة ينبغى أن تقود إلى المبدأ الأعلى لكل عمل أدبى رفيع أصيل - إلى تفرده الذى يضعه العمل فى التقاليد الأدبية على أنه غير تقليدى وغير متكرر. وبواسطة تشجيعهم بهذه الطريقة للصدق الفنى ولتفرد العمل الأدبى، فمن الجلى أن الأدباء الذين يتعلق الأمر بهم يتوصلون فى الوقت نفسه إلى واحد من أهدافهم الأساسية: وهو إبراز الطبيعة غير الفنية للشعر المحاكى ذى التفرد غير المثالى تماماً.

وجماعة "الديوان" والشعراء الذين أثرت عليهم الجماعة تأثيرا مباشرا يوجهون إلى ضرورة أن تكون الطبيعة والذاتية الخاصة مصدرا للإلهام، وليست الكتب من الماضى القديم. وقصائدهم فى كثير من الأحيان "اعترافية" وحزينة.

وعلى الرغم من التحول الثورى المصور تصويرا مجملا لهذه الطليعة للرومانتيكية، فإن نفس ممثليها لم يجدوا فى الغالب القوة لأن يطبقوا على نحو مساير لمبادئهم نظرية الإبداع غير المتحفظة الخاصة بهم فى مؤلفاتهم الرفيعة. وعلى الرغم من أنهم قاموا بخطوة هائلة فى المؤلفات التنظيرية بالتخلى عن اللغة الأكاديمية، أى بتقريب اللغة الإبداعية إلى ما يسمى بالقارئ المتوسط، فإن قصائدهم بلغتها وصيغتها، على الرغم من ذلك تثير إلى حد كبير تداعيا ذهنيا مع العصر الذهبى للأدب العربى - مع العصر العباسى.

وفى الوقت نفسه بينما كان فى المشرق العربى، وفى المقام الأول فى مصر، يتم تمهيد السبيل أمام النهضة الأدبية، كانت تجرى بالولايات المتحدة الأمريكية عملية مماثلة، مع أنها كانت تجرى بصورة أشد حدة بدرجة كبيرة. ففى الولايات المتحدة الأمريكية كانت تعمل جماعة من الأدباء العرب الذين هاجروا من لبنان وسوريا بحثا

عن حياة أفضل (نسميهم أدباء المهجر). وعلى وجه السرعة بعد وصولهم إلى العالم الجديد تحطمت آمال أدباء المهجر؛ فلم يعثر أحد منهم على "الملعقة الذهبية" ولم يصبه الثراء، بينما كانوا من ناحية أخرى يشعرون بأنهم غير مترابطين روحيا فى عالم تختلف ثقافته غاية الاختلاف عن تلك الثقافة التى ينتمون إليها فى الأصل. وكانوا يعتنون بلغتهم وأدبهم فى اهتمام خوفا من الاندماج وهم فخورون بهما. ومن أجل هذا تجمعوا وأسسوا فى عام ١٩٢٠ فى نيويورك اتحاد "الرابطة القلمية" الذى لا تقاس مساهمته فى تطور الأدب العربى الحديث. وكان رئيس الاتحاد ودعامته الفكرية والأدبية، الأديب اللبنانى صاحب الكاريزما خليل مطران، وهو واحد من أبرز ممثلى الأدب العربى فى الغرب، الذى ظل رئيسا للاتحاد حتى وفاته المبكرة فى عام ١٩٣١، وكان سكرتير الاتحاد ميخائيل نعيمة (المولود فى عام ١٨٨٩)، وهو لبنانى أيضا، قلما نقديا صارما وضع على الصعيد التنظيرى الأساس لأفكار جديدة جريئة لأدباء المهجر. وبالإضافة إليهما كان يبدع إيليا أبو ماضى (١٨٩٩-١٩٥٧)، وهو دون شك أفضل شاعر فى المهجر، وكذلك مجموعة من المهاجرين الآخرين الذين كانوا يعملون فى دأب فى تنظيم أنشطة الطبع والنشر فى المهجر. وكانوا يتمتعون بأفضلية كبيرة عن أقاربهم ومعاصريهم فى مصر. ذلك أن أدباء المهجر، خلافا عنهم، كان لديهم نشاط للطبع والنشر خاص بهم، بحيث إنهم كان بمقدروهم بحرية نشر قصائدهم وأقاصيصهم ودراساتهم النقدية "التجديفية" دون خشية من رؤساء التحرير والمراجعين الصارمين المحافظين. ومن المثير للدهشة، ولكنه صحيح، أنه فى النصف الأول من القرن العشرين كان يصدر فى الولايات المتحدة الأمريكية ثلاثون صحيفة باللغة العربية، وإن كان هذا مع فترات انقطاع عن الصدور من حين لآخر.

وقام جبران ونعيمة بتطوير نظرية الإبداع الخاصة بهما القريبة فى أساسها تماما من تلك النظرية التى تحدثت عنها منذ قليل. وعن طريق "تعرضهم" لتأثيرات مباشرة من الأدب الأنجلو أمريكى افتتن أدباء المهجر بالتقاليد الأدبية المغايرة، وقد تملكتهم الدهشة، على نحو خاص، بسبب مثابرة الكلاسيكية المفتقدة للروح فى الشرق العربى. وقام الشعراء وردسورث وكوليردج وشيلى ووتيمان بإثراء العالم الروحى

والتصور الشاعرى للأدب لدى أدباء المهجر، وعلى وجه الخصوص لدى جبران ونعيمة. وكانت غايتهم المثلى هى تبسيط الشكل الشعرى والاستفادة من اللغة العربية المعاصرة التى يمكنها فحسب التعبير تعبيرا مناسبا عن حساسية الإنسان المعاصر. وتفضيل اللغة اليومية والقوالب المبسطة على نحو كبير خدمت النقد الرجعى الجسور فى الدول العربية باعتباره باعثًا لأن يتهم فى كثير من الأحيان ودون مبرر تماما أدباء المهجر بأنهم غير متعلمين. وبلغت حملة الانتقاد الفوضوية للغاية ذروتها ضد الأدباء ذوى الجرأة والمواهبة فى الإحراق العلنى فى شوارع بيروت لكتاب جبران "الأرواح المتمردة"، أما كاتبه المتدين تدينا فريدا فقد تم طرده من الكنيسة المارونية. ووحدة الموضوع للقصيدة والصدق الفنى وخيال الشاعر - موضوعات لا يمكن إغفالها لعشرات من النصوص النقدية لميخائيل نعيمة. وفى توافق مع هذا كان أدباء المهجر يسعون إلى الحياة الطبيعية البسيطة، ولذا فإن أبطال مؤلفاتهم فى أغلب الأحوال ممن يسمون بالناس البسطاء والأبرياء ومن هم على شاكلتهم، ويسيطر فى الشعر الغنائى فهمهم الوجودى للعالم والتوجه نحو الطبيعة ومراقبة النفس الذاتية والروحانية. وسيكون هذا دافعا لأن يقول الدكتور محمد مندور المطلع الممتاز على هذا الأدب، كيف أن شعرهم "يهمس" فى مواجهة الشعر التقليدى الخطابى الذى تمثل مباهاته بالثوب الرائع للشكل وباللغة الطنانة تواصلا احتفاليا مع الجمهور.

ومن العسير إحصاء الأمور المستحدثة التى أدخلها أدباء المهجر فى التقاليد الأدبية العربية. ويبدو لى أنه من اللازم فى هـــذه المناسبة الإشارة على الأقل إلى الأمور التالية.

لقد أثبت ميخائيل نعيمة قدرته باعتباره روائيًا. حقيقة أن نثره الروائى لم يكن مرموقا، ولكن ينبغى الأخذ فى الاعتبار أن هذا الجنس الأدبى كان مجهولا حتى ذلك الحين بالنسبة للعرب، الأمر الذى يمكن إلى حد بعيد أن يوضح عدم نجاح نعيمة؛ فلم يكن لديه سند فى تقاليده الأدبية الخاصة به. ثم إن نفس الكاتب ألف مسرحيتين، ورغم أن لهما كذلك أهمية من حيث المقدمات الموضحة أكثر من أهميتهما باعتبارهما إنجازات فنية،

فإننى أيضا ألفت انتباه القارئ إلى حقيقة أدبية تاريخية حتمية مفادها أنه حتى هذا الجنس الأدبى لم يكن معروفا بالنسبة للتقاليد العربية. غير أنه فى الوقت الحاضر فى العالم العربى تتطور فى غاية النجاح المسرحية والرواية، ويبدو لى أنها ذات قيمة على نحو خاص القصص القصيرة.

وكتب أدباء المهجر بنجاح رائع شعرا نثريا، ويمثلهم فى هذا المضمار أمين الريحانى (١٨٧٦-١٩٤٠) وخليل جبران. وبلغ هذا الشاعر الثانى بكتابات غنائية موجزة فى صيغة نثرية - شهرة عالمية وقدم بأفضل أسلوب الأدب العربى الحديث إلى العالم.

وفى مجال الشعر أيضا تقدم أدباء المهجر بكثير من الابتكارات. وفى الوقت الحاضر، وهنا أيضا يمكن أن يبدو لنا بدون أهمية إبراز المقطوعات الشعرية بحسبانها إنجازا، ولكن إذا أخذنا فى الاعتبار أن القصيدة العربية الكلاسيكية، بالشكل الذى قمت بتقديمها به، كانت تسيطر بلا حدود على الأدب العربى منذ العصر الجاهلى وحتى القرن العشرين فأعتقد أنه حتى المطلعين اطلاعا ضئيلا على هذا الأدب بمقدورهم على الأقل استشعار نوعية الإنجاز الذى تمثله المقطوعة الشعرية ذات القافية المتنوعة. وديوان القصائد لميخائيل نعيمة "همس الأهداب" هو "مثال توضيحى" رائع لنظرية الإبداع المهجرية؛ فلم يتم إغفال الشكل الفنى- على العكس - إلا أن القصيدة متوحدة من ناحية الموضوع، زاخرة فكريا ومترنمة عاطفيا. ووحدة الشكل والمضمون التى كتب عنها فى حماس الأدباء العرب، غير أنهم لم يفلحوا فى تحقيقها تماما فى إنتاجهم الفنى الخاص بهم، تم إنجازها بأسلوب مثير للإعجاب على الصعيد الفنى فى قصائد ميخائيل نعيمة وإيليا أبى ماضى. ثم إن أدباء المهجر كانوا يعنونون دواوينهم الشعرية بالعناوين التالية: الأدغال، الجداول، همس الأهداب، وهو يعد أيضا نتيجة للإحاطة بالموضوعات فى مجموعة معينة من القصائد. وعنونة دواوين الشعر فى الوقت الحاضر أمر عادى للغاية، ولكن فى الزمن الذى كان فيه أدباء المهجر يقومون بذلك على نحو ريادى كانت كل مجموعة شعرية تحمل عنوانا متكررا ومحايدا من ناحية الموضوعات "الديوان"، وهو فى العادة يتضمن الأعمال الكاملة للشاعر.

وأعاد أدباء المهجر، وعلى وجه الخصوص أفضل شاعرين منهم إيليا أبو ماضى وخليل جبران، البريق إلى أحد الأشكال الشعرية من القرون الوسطى، وهو شكل كان يُعتبر أكبر إنجاز لذلك العصر ويمثل ابتعادا راديكاليا عن شكل القصيدة العربية الكلاسيكية. ذلك أن إيليا أبا ماضى وخليل جبران كانا يقرضان عن طيب خاطر أشعارهما فى صيغة الموشحة التى نشأت، وكان يتم الاعتناء بها فى أدب إسبانيا الإسلامية (وهو الأدب المعروف فى المراجع باسم "الأدب الأندلسى"). وباعتبارها شكلا مولدا قام، على الأرجح، بالتأثير بشكل حاسم على تشكيل وتطور الشعر التروبادورى البروفانسى عززت الموشحة فى التقاليدالأدبية العربية الرتيبة نسبيا المقطوعة الشعرية التى تتميز بتنوع القافية والوزن، وبما يسمى باللغة البسيطة المفهومة وفوق كل هذا تتميز باللحن الرخيم الخلاب. وتقوم بمهمة إبراز اللحن الرخيم للموشحة اللازمة المتكررة ذات القافية المستقلة التى تمنح القصيدة قيمة موسيقية متميزة وتوجه الباحثين إلى أنها كانت، فى الأصل، مخصصة لتأديتها بالغناء. وكتب جبران فى صيغة الموشحة "الترانيم" (١٩١٩) التى يستحيل نقل صيغتها الفخيمة نقلا كاملا فى الترجمة. ولكى أشير على الأقل إلى تعقدها وأنوه كذلك إلى المشاكل التى تواجه مترجم هذا الشعر، سأذكر بإيجاز خصائص قصيدة "الترانيم". قافية المقطوعة الشعرية الأولى ممثلة فى القصيدة كلها، أى موحدة بالنسبة لكل مقطوعة شعرية التى تبدأ بها الوحدة الكلية لموضوع جديد منفصلة عن سابقتها فى الغالب بمسافة بين السطرين (فى النص الأصلى هذه هى الرائية، أى القصيدة المقفاة بحرف الراء). وتلى هذه المقطوعة الثانية، بقافية مختلفة عن القافية السابقة، وفى النهاية تأتى اللازمة الحتمية التى، من جديد لها، قافيتها المختلفة. وقراءة هذه القصيدة فى الأصل يمثل تجربة فريدة؛ لأن القارئ بالإضافة إلى طبقة المعانى الخاصة بالقصيدة، ترتطم به بساطة الموسيقى مثل الشلال.

وكان جيل الشعراء العرب، وعلى وجه الخصوص الشعراء الرومانتيكيون الذين خاضوا نضوجهم الكامل فى فترة ما بين الحربين العالميتين، يتلقى الإلهام من مؤلفات أدباء المهجر. وبالتوازى مع أدباء المهجر فى الولايات المتحدة الأمريكية كانت تبدع باللغة العربية جماعة وفيرة العدد من المهاجرين العرب فى دول أمريكا اللاتينية.

وكان لهم أيضا اتحادهم باسم "عصبة الأندلس"، وهو ما ينبغى أن يكون تلميحا إلى المبدعين العرب القروسطيين "المبعدين" فى الأندلس (إسبانيا). إلا أن نشاطهم ظل هامشيا بالنظر إليه باعتباره وحدة كلية ولدى مقارنته بعدد المهاجرين العرب فى أمريكا الشمالية.

وجاءت الحرب العالمية الثانية بتغيرات هائلة فى العالم العربى وفى الأدب العربى. وتوارت الرومانتيكية. وأخذت الطبقة المستنيرة تهتم بالماركسية فى غضون الحرب، وعلى وجه الخصوص فى مصر والعراق، وأصبح الأدباء أكثر فأكثر على وعى برسالتهم الاجتماعية والسياسية. ودفعت العواقب القاسية للحرب والاستعمار والبؤس العام والإحباط المتكرر – البعض لأن يبحثوا عن المخرج فى الأيديولوجية الشيوعية، بينما اعتنق الآخرون مبادئ منظمة "الإخوان المسلمين". وكان من الطبيعى – فى مناخ جديد تماما – أن يقوم شعراء الجيل الجديد وأصحاب التوجهات المعاصرة بالحدة فى إدانة الرومانتيكية على أنه هروب من الواقع، واعتبار الأدب الرومانتيكى نوعا من الانعزال الكامل. وفى مصر برز الشعراء الماركسيون كمال عبد الحليم وعبد الرحمن الشرقاوى، وفى العراق عبد الوهاب البياتى الرائع (١٩٢٦–١٩٩٩) وبدر شاكر السياب (١٩٢٦–١٩٦٤) فى إحدى مراحله.

ولكن لم تقم ولا الحرب العالمية الثانية ولا أى حدث آخر فى العصر الحديث بإصابة العالم العربى بهزة بقدر ما فعلت مأساة فلسطين التى بدأت بوعد بلفور، أى بإقامة دولة إسرائيل واحتلال فلسطين. ولا يوجد حدث من الأحداث بقدر هذه المصيبة أدى إلى بث الفرقة فى العالم العربى وإلى الصحوة العامة. وفجأة انعقد تقريبا لسان الرومانتيكية، وأخذ كثير من الشعراء يشعرون فجأة بالخجل من الميل تجاه أحلام الشعراء وإمبراطورية الجمال فى زمن المأساة الفظيعة غير المتوقعة. وإحدى نتائج مأساة فلسطين هى الثورة فى مصر فى عام ١٩٥٢ التى أدت إلى تغيرات جذرية تالية فى العالم العربى. ونظرا لأنه تم تنفيذها باسم ما يسمى بجماهير الشعب، فقد أصبحت مشاكل جماهير الشعب أساسا للالتزام التام والعام، وليست فحسب التزاما

من جانب عدد ضئيل من الماركسيين. وفى الحقيقة فقد خلقت الثورة المصرية حالة نفسية جديدة فى العالم العربى. وأصبحت فى الظروف الجديدة الاشتراكية اتجاها مسيطرا يمثله الشعراء السياب (لفترة) والبياتى والفيتورى (المولود فى عام ١٩٣٠) وصلاح عبد الصبور (المولود فى عام ١٩٢٣). وانضم إلى التيار الأساسى للواقعية الاشتراكية حتى أيضا الشعراء الرومانتيكيون فى المقام الأول مثل الزعيم نزار قبانى (المولود فى عام ١٩٢٣) وكمال نشأت (المولود فى عام ١٩٢٣). ومع أنه يوجد - بالطبع - على الدوام وفى كل مكان شعراء كبار خارج تيارات المدارس الأدبية السائدة، فقد كانت أغلبية الشعراء العرب فى ذلك الحين تقرض الشعر عن حياة المدينة بدلا من الكتابة عن الطبيعة والغابة والزهور. وحينما يبدعون شعرا عن القرية، فإنهم لا يقومون بذلك لكى يصوروها بحسبانها نموذجا للحياة المطمئنة، بل - على العكس - يهدفون إلى أن يعرضوا - على أفضل نحو - ما يعتريها من فقر وإهمال. وبناء عليه، ففى هذا الحين تم بشدة فرض الحاجة إلى التزام الأدب، ولكن من الضرورى تأكيد أن الأدب قاوم محنة الأسلوب الفظ وغير المتجانس مع الفن المرتبط بالالتزام. وتلاحظ فى المرحلة المطروحة من تطور الأدب العربى الحديث استخدام الأساطير والحكايات الخيالية. وتجلى فى هذا الصدد، على وجه العموم، الاختلاف بين مصر - من ناحية - وبين العراق ولبنان وسوريا من ناحية أخرى؛ إذ إن الأدباء المصريين يدرسون فنيا الأساطير والحكايات الخيالية العربية، بينما أدباء الدول العربية الأخرى، فضلا عن ذلك، يفضلون استخدام أساطير العالم القديم بوجه عام.

وكما أدان الواقعيون الاشتراكيون والماركسيون فى حينه إدانة حادة "الهروب الرومانتيكى من الواقع"، فهكذا بدأ اتجاه جديد فى الأدب العربى ينتقد الماركسيين والواقعيين الاشتراكيين؛ إذ إن الجماعة المؤثرة من الأدباء المحتشدة حول مجلة "الشعر" اللبنانية كانت تعارض المفاهيم الماركسية والواقعية الاشتراكية للأدب، مع إبراز أن الشعر تعبير ذاتى فحسب عن الواقع الشخصى، وأنه فى أساسه توغل فى النفس وكشف عن الذاتية الخاصة. ويشددون على أن كل شكل من أشكال الالتزام فى الأدب مضر، وأنه فى الجوهر يصيب طبيعته الفنية بالتشوه. وفى الحقيقة يتفقون

مع الواقعيين فى إدانة الرومانتيكية التى يسميها البعض " بالمرض"، ولكنهم عن طريق الخطوة التالية يقتربون من الرومانتيكيين، مع ميلهم إلى إبداع شعر ذى معانٍ ورسائل غير واضحة على النحو الأمثل. وموقف جماعة الأدباء الملتفة حول مجلة "الشعر" من اللغة جديد ومتميز أيضا فى التقاليد العربية، وقريب تماما من موقف أنصار مذهب الرمزية الأوروبية من اللغة. واعتبرهم النقد من أنصار الرمزية أولئك الشعراء الذين كانوا يستلهمون الشعر الفرنسى الحديث ويسعون إلى الإعراب فى الشعر عن فلسفة التصوف والوجودية. وكان بعض الشعراء الملتفين حول مجلة الشعر (يوسف الحال - مولود فى عام ١٩١٧، وخليل حاوى - مولود فى عام ١٩٢٥، وأدونيس - مولود فى عام ١٩٣٠). يكتبون شعرا يتمتع بقيم ثابتة.

وأثر بالكاد لعدة سنوات التيار المتأخر للرمزية فى الشعر العربى الذى كان يمثله الشعراء المولودون فى العقد الثانى والثالث من القرن العشرين.

ويتفق فى الغالب مؤرخو الأدب على أنه من بين أهم الظواهر فى الأدب العربى الحديث نشر القصائد الأولى فيما يسمى بالشعر الحر الذى يحافظ على "الإيقاع الداخلى"، إلا أنه يغفل العروض العربى الكلاسيكى والقافية المتجانسة. وفى الحقيقة يمكن القول بأن الصراع المستديم بين مذهبى الحداثة والكلاسيكية الذى لم يثبط، ولم يخمد تماما حتى فى الوقت الحاضر؛ أى إن الصراع بين الشعراء الذين يعتبرون المضمون أساسيا، وبين أولئك الذين يناصرون كمال الشكل - بلغ ذروته فى التغلغل الذى لا يمكن وقفه لأبيات الشعر الحر فى الكتابة الشعرية. ومع إبراز أهمية المضمون وضرورة أن تكون القصيدة تعبيرا عن العالم المعاصر وعن رقة إحساس الشاعر، وصلت الأجيال الجديدة من الشعراء إلى حدود غير متصورة من قبل: إلى التخلى الكامل عن العروض العربى التقليدى. وبهذه الطريقة أزاح المضمون والوحدة العضوية للقصيدة - بقليل من "الثأر" ودون نسيان "النضال" الشاق - الكلاسيكية والتفضيل الكلاسيكى للشكل إلى هامش الشعر العربى الحديث. وفى الوقت الحاضر يسيطر الشعر الحر على الشعر العربى على الرغم من اللعنة لفترة طويلة. ويقرض الشعراء الذين

كانوا يميلون إلى القافية – مقطوعات شعرية بقافية متنوعة، الأمر الذى يعد أيضا ابتعادا راديكاليا عن التقليدية. وفى الحقيقة لايمكن إخفاء حقيقة أنه يوجد أيضا شعراء يبدعون بروح النظم الشعرى التقليدى. وعلاوة على ذلك يبدو أنه تجرى إعادة فعالية النظم الشعرى التقليدى وأنه يبرز اتجاه" لاستعادة منزلته". ولم يتم التثبت ممن هو أول شاعر تلفظ بالشعر الحر. ويعتقد البعض أنه السياب، ويذكر آخرون البياتى، إلا أن العدد الأكبر من مؤرخى الأدب يعتبرون أنها تقدمت بأول القصائد من الشعر الحر الشاعرة العراقية نازك الملائكة (المولودة فى عام ١٩٢٣) فى الخمسينيات من القرن العشرين. ومن الأمور ذات الدلالة أن نازك الملائكة أعربت فى وقت متأخر من حياتها عن حسرتها تجاه النظم الشعرى العربى التقليدى، مؤكدة أنه لا يوجد شعر جيد باللغة العربية بدون نظام العروض الكلاسيكى، وأن اللغة والشعر العربيين يعتبران استثناء فى هذا المضمار.

ومن الأرجح أن تقديم الشعر العربى الحديث لن يكون مكتملا بدون ولو إشارة عابرة إلى خصوصية الشعر الفلسطينى. ومنذ وقت إنشاء دولة إسرائيل يجرى إبداع هذا الأدب فى الشتات. ومن ناحية يقوم الشعراء بالإبداع فى الأراضى المحتلة، ومن ناحية أخرى يقوم بالإبداع الشعراء الذين هاجروا إلى أنحاء العالم هروبا من إجراءات القمع من جانب الاحتلال. وكما هو من الممكن الافتراض، فإنه توجد فروق محددة بين هذين "النوعين" من الشعراء الفلسطينيين ناجمة عن الاختلافات بين الظروف القاسية للغاية بالأراضى المحتلة وبين الحياة المريحة فى العواصم العربية.

وتطور بالأراضى الفلسطينية المحتلة نوع خاص من الشعر، فريد فى التقاليد الأدبية العربية ويعرف باسم "شعر المقاومة". ويتجلى تميز هذا الشعر، على نحو خاص، فى طيف تحديدات الموضوعات، ولكن أيضا إلى حد ما فى السمات الناتجة عن تفرد الواقع الفلسطينى، وفى النهاية، فإن كثافة الالتزام فى هذا الشعر تمنحه منزلة خاصة فى التقاليد الأدبية العربية.

ويصعب على قارئنا أن يحدس درجة التزام الشعر إن لم يكن على معرفة بدرجة شعبية الشعر لدى العرب. ومنذ قديم الزمان والشعر فى العالم العربى فن لا نظير له، وشعبيته هائلة لدى جميع طبقات الناس، وبدرجة لا يمكن أن يحلم بها الشعر عندنا فى البوسنة والهرسك. وبناء عليه فبما أنه يتمتع بقبول عظيم لدى الناس، فإنه يستقر بغاية السرعة فى الذاكرة العربية النامية وينتشر عن طريق النقل الشفاهى. ثم إن الشعر يخلق انفعالات غير مرتقبة لدى القارئ.

ومن بين الخصائص الأساسية لشعر المقاومة الفلسطينى العروبة الجلية على نحو شديد،التى يتحرز منها البعض فى الدول العربية، ويعتبرها كثيرون فى العالم تهديدا خطيرا. وعن طريق مناصرة العروبة (الوحدة العربية) بأسلوبه الفريد يعارض شعر المقاومة جميع أعداء وحدة العالم العربى، ويعارض أيضا بالطبع السلطات الإسرائيلية التى تبذل الجهود لأن تمحو محوا جذريا الإبداع والفولكلور العربى الفلسطينى الأصيل... إلخ، حتى "تثبت" أنه لم تكن موجودة هنا أبدا ثقافة عربية، ويتم القبض على الأدباء ومطاردتهم، وفى "الحالات الخطرة" يجرى اغتيالهم أيضا (تم اغتيال الأسطورى غسان كنفانى، مؤسس أدب المقاومة).

إلا أن الشعر الفلسطينى أثبت نفسه بأنه مفعم بالحيوية على نحو فريد؛ فهو ينتشر بشكل لا يقاوم، وعلى الرغم من كل شىء، مثل الفيضان. ومقاومته متعددة الاتجاهات. فهو يمثل من ناحية، وفى المقام الأول، مقاومة للاحتلال الإسرائيلى ولجهود السلطات الإسرائيلية لأن تمحق تميز الثقافة العربية الفلسطينية. ومن ناحية أخرى يتضمن هذا الشعر مقاومة لاستمرار الفرقة المهلكة للعالم العربى التى تناصرها وتشجعها لفترة طويلة وبأسلوب منظم حتى دوائر استشراقية محددة، ومن بينها برز كذلك أحد أجنحة الاستشراق الرسمى ليوغسلافيا الاشتراكية. وأخيراً، والأكثر أهمية فى سياق العرض الذى أقوم بتقديمه، يقدم هذا الشعر مقاومة غاية فى القوة إلى الكلاسيكية الجديدة غير المهتمة أصلا بالواقع القاسى. وشعر المقاومة العربى الفلسطينى، باعتباره نوعية جديدة، عن طريق نبذه للتقليدية الإبداعية المفتونة بذاتها يثير حراكا فى كل نظام القيم وفى كل التقاليد الأدبية العربية التى يبحث له فيها عن مكانة.

وبتمييزنا على نحو معين وبتحفظ فحسب شعر المقاومة الفلسطيني وصلنا إلى تساؤل لا ينبغي إغفاله، وهو مرتبط بالشعر العربي الحديث برمته. إلى أي حد من الملائم الحديث عن شعر أو عن آداب بعض الدول العربية حديثًا منفصلاً: الشعر العراقي، الشعر الأردني، الشعر اللبناني.. إلخ؟

وهذه المسألة ما زالت في العالم العربي قيد البحث. وإني أميل إلى الاعتقاد بأن تقسيم الأدب العربي نسبة إلى الدول هو تقسيم معيب ولا أساس له في الجوهر، ولكنه في الوقت ذاته ضروري أيضا من أجل أسباب معينة. ذلك أنه منذ زمن النهضة العربية التي تحدد بداية الأدب العربي الحديث كان ينتقل في جميع أنحاء العالم العربي نفس الوعي، ويتم تقبل نفس التأثيرات، وتتأسس نظريات الإبداع التي كانت تؤثر في كل العالم العربي. ثم في هذه المنطقة الروحية التي لا تتجزأ من ناحية المبدأ يستند الأدب العربي الحديث برمته على تراث موحد وعلى تقاليد أدبية عربية موحدة. إن الأدب العربي ناشئ عن العمومية السابقة البارزة إلى أقصى حد. وفي النهاية، رغم أن هذا من ناحية الأهمية يعد في المرتبة الأولى، فالأدب العربي يتم إبداعه باللغة العربية الفصحى، الموحدة من أقصى نقطة في الشرق العربي إلى أقصى نقطة في غربه. فكيف من الممكن "تقسيم" الأدب إلى مجموعة من آداب المناطق أو الأقاليم إذا كانت درجة عدم إمكانية تجزئته جلية بمثل هذه الطريقة وفي العناصر الجوهرية للغاية؟

والاختلافات المتواجدة بين آداب بعض الدول العربية غاية في الضآلة بحيث يمكن انفصالها بحدة عن الجسد المتوحد للأدب العربي. وحينما يجري، على سبيل المثال، التحدث عن الشعر العراقي وعن الشعر اللبناني، فهذا لا زال من غير الممكن مقارنته بذلك الذي يتضمنه التقسيم إلى الشعر الفرنسي والشعر الإنجليزي، بل وهو حتى بعيد عن ذلك التقسيم الذي يتضمنه التقسيم إلى الأدب الانجليزي والأدب الأمريكي. وعلى الرغم من ذلك فنحن ننحاز إلى مثل هذا التقسيم مع التأكد بأنه مشروط فحسب. ولأجل أسباب عملية تماما نقبل أولا التقسيم الإقليمي (الشرق العربي والغرب العربي)،

وبعد ذلك التقسيم داخل المناطق؛ إذ إن غزارة الإنتاج الأدبى فى العالم العربى الكبير تقلت من إمكانية الاطلاع. وعلاوة على ذلك ينبغى تكرار أن الأدب العربى الحديث لم يتطور فى مدارس أدبية وحقب أسلوبية بالطريقة التى تطور بها الأدب الأوروبى، الأمر الذى كان سيقدم إمكانية للتصنيف على هذا الأساس. وبناء عليه، يبدو أنه ليس من الممكن تصنيف الإنتاج الوفير بأسلوب آخر سوى بذلك الأسلوب الذى يتم به فى العادة.

ومن المهم أنه لم يتم أبدا إجراء ترتيب جيد وفقا للحقب لا للأدب العربى القديم ولا للأدب العربى فى القرون الوسطى. والترتيب الموجود حسب الحقب قائم حصريا على معايير غير أدبية، إنها معايير تاريخية، وليست معايير أدبية أو أدبية تاريخية. وسيجرى مستقبلا تقييم وتصنيف هذه التقاليد الأدبية الضخمة.

الفصل الرابع

شعر المقاومة الفلسطينى(*)

يصعب بالنسبة لجمهور القراء عندنا بالبوسنة والهرسك تقديم أى شاعر عربى من فلسطين على حدة دون اطلاع مسبق على إجمالى هذا الشعر الذى يسمى بشعر المقاومة. والسبب الأول فى هذا هو درجة وأسلوب التزام الشعر العربى الفلسطينى الذى يوجه الإنجازات الشعرية، كل على حدة، إلى دائرة محددة نسبيا من المعانى والموضوعات المعنية. وبعبارة أخرى، ففى هذا الشعر تتجلى مأساوية العصر الذى يعيشه الشعب العربى الفلسطينى، ولكن بالأسلوب وبالدرجة التى يبدو لى أنها أشد وضوحا مما يمكن التصور لأول وهلة، وذلك لأن الشعر لدى العرب كانت له، وله فى الوقت الحاضر أيضا، "منزلة" الفن الأول، وأعتبره وسيلة اتصال جماهيرية (انفعالية) لا يمكن استعاضتها. ولذلك، فإن مسمى شعر المقاومة يبدو ملائما لطبيعة هذا الشعر بوصفه كلاً، ويبين فى بلاغة التوجه الأساسى لالتزامه.

والسبب الثانى – ولو من أجل التعليل الأشد إيجازا للاطلاع على شعر المقاومة – يكمن فى الحقيقة المتناقضة فى ظاهرها بأن الأدب العربى الخاص بفلسطين لم يتدعم بالدرجة الكافية – بشكل يتناسب مع أهميته – حتى فى العالم العربى أيضا، وعندنا بالبوسنة والهرسك على وجه الخصوص. وفى بقية العرض سأوضح منشأ هذه الحقيقة المثيرة للعجب.

(*) تم نشر هذا البحث للمرة الأولى فى: محمود درويش، المقاومة، باجديلا، كروشيفاتس، ١٩٨٤، ص٥-١٦.

ويعتبر بعض المؤلفين الذين يبحثون فى الأدب العربى الخاص بفلسطين أن شعر المقاومة بدأ مع وعد بلفور بشأن إقامة إسرائيل، ولكن يزيد عدد أولئك الذين يؤكدون أن شعر المقاومة بدأ فى الستينيات من القرن العشرين؛ أى بدأ مع المقاومة الفعالة والمنظمة والمستفحلة من جانب العرب الفلسطينيين ضد الإبادة الجماعية الإسرائيلية. وعلى أية حال، فالشعر يحتل مكانة باعتباره شكلا مطروحا للوعى الثورى الذى يبين على نحو ملحمى النضال الفلسطينى من أجل الحفاظ على الهوية، ويساهم بطريقة لا يمكن استبدالها فى تدعيم المقاومة.

ومنذ وقت إقامة إسرائيل ويتم إبداع هذا الأدب فى الشتات. ومن ناحية يقوم بإبداعه الأدباء بالأراضى المحتلة، ومن ناحية أخرى يبدعه الأدباء الذين هاجروا تحت الضغط إلى أنحاء العالم العربى. ويوجد بالطبع بين إبداعات هذين الصنفين من الأدباء اختلافات عامة معينة، وذلك لأنه يتم بطريقة من الطرق التعايش والتعبير عن الواقع الفلسطينى بشكل مباشر فى الأراضى المحتلة، ويتم بأسلوب مختلف إلى حد ما التعبير عن هذا الواقع عن طريق التعايش معه من العواصم العربية. ويبرز الاختلاف فى المقام الأول فى طيف الموضوعات المحددة، ولكن بدرجة ما أيضا فى ألوان التميز الجمالية الناجمة عن خصوصية التعايش.

ومن المهم أن إبداع هذا الأدب فى المهجر هو أحد الأسباب فى أن الأدب العربى الفلسطينى يعد مفهوما منفرطا نسبيا، وفى أنه فى الوقت الحاضر ليس سهلا على الدوام بالنسبة للباحثين المطلعين تحديد من هم كل الأدباء الفلسطينيين. ويساهم عدم وضوح هذا المفهوم بدرجة معينة فى عدم المعرفة الكافية بالأدب العربى الفلسطينى، وفى تدعيمه بحسبانه أدبا مستقلا. ولذلك فإنه يتم فى العادة تقريبا تقسيم هذا الأدب إلى أدب بالأراضى المحتلة وإلى تلك الآداب خارجها.

وبالإضافة إلى ذلك، فالتدعيم غير المتناسب للأدب العربى الخاص بفلسطين فى العالم العربى، ثم فى العالم أيضا بوجه عام، ناتج عن الفرقة العربية الشاملة الحالية؛ إذ إن العرب ليسوا دوما على وعى بأهمية شعر المقاومة الفلسطينى؛ لأنهم مشغولون

بانقسامهم الطبقى والسياسى الخاص بهم. فليس لدى العالم العربى فى الوقت الراهن برنامج سياسى وأيديولوجى، ولا حتى ثقافى، موحد ونحن شهود على أن هذا التفاوت يتحول فى كثير من الأحيان إلى معارضة صريحة.

إن الصهيونية الدولية والقوى الأخرى التى لا ترغب فى الوحدة العربية تهتم اهتماما دءوبا بالحفاظ على مثل هذه الحال، وبتعميق الفرقة الكائنة إلى أبعد من هذا. والجهود المبذولة فى هذا الاتجاه غادرة لدرجة أنه على سبيل المثال فى كثير من الأحيان يقوم أبرز المستشرقين العالميين بمناصرة انحلال وحدة اللغة العربية. وذلك أن واحدا من أقوى عناصر تماسك العالم العربى هو - دون شك - اللغة الفصحى الموحدة فى جميع الدول العربية إلا أنه يجرى تأييد (والإعلان عن) فناء اللغة العربية وفرض اللهجات العديدة التى تختلف فيما بينها لدرجة أنها فى بعض الأحيان تجعل التواصل مستحيلا. وبناء عليه فسيكون" لزوال" اللغة الفصحى الموحدة عواقب بعيدة الأمد بالنسبة للوحدة الثقافية والسياسية وبالنسبة للأشكال الأخرى لوحدة هذا العالم.

والمقاومة الفلسطينية تهز العالم العربى بأسره، وهى تضع باستمرار على المحك عدم تناغمه. وللأدب الفلسطينى، وعلى الأخص للشعر باعتباره الشكل الغالب للإبلاغ الأدبى، دور خاص فى هذا الشأن، ذلك أن إحدى السمات الأساسية لشعر المقاومة هى الوحدة العربية البارزة على نحو شديد. والشعر بكيفيته هذه يمثل شكلا خاصا للمقاومة الفعالة لا فحسب تجاه إسرائيل، بل وأيضا ضد جميع تلك المساعى الموجهة ضد الوحدة العربية، وهو ما جرى عنه الحديث منذ قليل. ونسمع فى البضع عقود الأخيرة عن أعمال القمع العسكرية الإسرائيلية بالشرق الأوسط، ولكن للأسف - نعلم أقل القليل أو تقريبا لا نعلم شيئا عن شكل آخر لأعمال القمع المستمرة التى ليست أقل حدة، ومن الراجح أنها ليست أقل خطورة. ويتعلق الأمر بالإجراءات المنظمة طويلة الأمد التى تتخذها السلطات الإسرائيلية بهدف إجراء عملية تطهير أو محو جذرى للإبداعات الأدبية الأصيلة بالأراضى المحتلة. ويتم القبض على الأدباء وإبعادهم، وفى الحالات "الخطرة" يجرى تنفيذ عمليات اغتيال ضدهم. ونذكر مثالا واحدا فحسب،

فقد جرى اغتيال غسان كنفانى[١]، أول مبدع لشعر المقاومة وتحاك حوله الأساطير فى الوقت الحاضر، قبيـل عشـرين عاما عن طريق قنبلة انفجرت فى سيارته فى بيروت. ومتطـورة للغاية الرقـابة على كل كلمة مكتوبة أو تـذاع علانية.

ولماذا يجابه الأدب الفلسطينى، والثقافة على وجه العموم، مقاومة شديدة للغاية وشاملة؟ والإجابة على هذا السؤال متشعبة، ولكن من الضرورى على الأقل ذكر بعض أسباب هذه المقاومة. وقد أوردت العروبة المتميزة التى يتسم بها الشعر الفلسطينى باعتبارها أحد الأسباب،. وبالإضافة إلى هذا فلابد أن أعود إلى الاستنتاج الاستهلالى بأن الشعر لدى العرب كان على الدوام هو الفن الأول. وله قبول جماهيرى لدى الناس فينتشر فيما بينهم بسرعة غير عادية عن طريق النقل الشفاهى أيضا. وهو قادر بواسطة التعبير عن حالات عاطفية مشتركة معينة التأثير بقوة على تأجيج الاستعداد للنضال لدى الجماهير. إن الشعر بمقدوره أن يخلق انفعالات غير مرتقبة لدى القراء أو المستمعين. ومن أجل هذا بالذات، كلما كان من الممكن الإفلات من الرقابة الإسرائيلية يتواصل الشعر الفلسطينى بالأراضى المحتلة مع الجمهور فى شكل حفل إلقاء "ريسيتالى". ويبدو أن مثل هذا الشكل من التواصل يضمن له التأثير الأقوى والأشد فعالية. وبناء عليه، فشعر المقاومة له دور لا غنى عنه فى تدعيم المثل الإنسانية والثورية. إنه يعتنى بأخلاق البطولة ويعبر عن حتمية المقاومة. إلا أنه على هذا النحو لا يؤثر فحسب فى الأراضى المحتلة، بل يمكن أن يسهم مساهمة جوهرية فى تدعيم المقاومة الفلسطينية فى العالم. وعند وضع كل هذه الأمور فى الاعتبار من السهل فهم الأسباب السياسية لإسرائيل لطمس هذا الشعر.

ومن ناحية أخرى لا يمكن القول بأن الثقافة الإسرائيلية متجانسة، نظرا لأن اليهود يهاجرون إلى إسرائيل من جميع أنحاء العالم. وهم يجلبون معهم، بالطبع، السمات الثقافية والأدب والثقافة المرتبطين بالموطن الأصلى، وهى بشكلها هذا تمثل عائقًا قويًا أمام الهيمنة والتوسع الثقافيين. ولذلك، فإن السلطات الإسرائيلية تنشغل على نحو كبير بإنكار أصالة التقاليد الثقافية العربية الفلسطينية. ولا يقتصر الانشغال فى هذا

الاتجاه على الإجراءات الإدارية، بل وتقوم الجهود العلمية فى ظاهرها العاملة فى خدمة السياسة اليومية بمحاولة لتقديم الثقافة الفلسطينية على أنها يهودية فى الأصل. ويبدو لى أنه علاوة على ذلك يجرى تكريس اهتمام خاص بالفولكلور(٢)، وهذا ليس من قبيل المصادفة، لأن الفولكلور بالذات يمثل جزءا جوهريا من الكيان القومى.

بيد أنه يجرى باستمرار إثراء شعر المقاومة على الرغم من الضغوط، وربما جاز إثراؤه بفضل الضغوط بالذات. وتؤثر خصوصية الظروف التى يتم فيها إبداع شعر المقاومة، إذا جاز التعبير، على خصوصيته الجمالية أيضا، وبالتالى تؤثر على موقفه تجاه التقاليد الأدبية العربية كلها. وبعبارة أخرى، فإن درجة وأسلوب التزام هذا الشعر يجعلانه فريدا لا فحسب فيما يتعلق بمقاومة السيطرة الإسرائيلية الشاملة بالأراضى المحتلة، بل وفى الوقت ذاته يجعلانه متفردا أيضا فى أطر تقاليده الخاصة به. ومن أجل هذا، فإنه من الضرورى النظر إلى شعر المقاومة على أنه مقاومة فورية مزدوجة: من ناحية على أنه مقاومة للسحق الإسرائيلى للاستقلالية الثقافية الفلسطينية. ومن ناحية أخرى على أنه مقاومة للتيارات التقليدية والمدافعة عن الفن من أجل الفن فى الأدب العربى. ويتوصل شعر المقاومة إلى كل هذا عن طريق تحولات إبداعية أساسية معينة سأوضحها فى تكملة العرض لكى أبين أن هذه التحولات لا تظل فحسب على المستوى التنظيرى، وأنه أيضا ليس هدفها الأقصى صبغ الشعر بالأيديولوجية وتسييسه.

وينبغى هنا، أولا وقبل كل شىء، ذكر الصدق الفنى باعتباره أول مبدأ أساسى لشعر المقاومة، ويتهيأ لى أنه فى الحين ذاته هو المشكلة الجوهرية لواضع نظريات الأدب من العرب المعاصرين ولغالبية مبدعى الأدب؛ إذ إن الشعر العربى كان لقرون محبا للشكل على نحو بارز، ومهتما "بماديته" الذاتية ولا يكترث فى الغالب بقيم المضمون. غير أن حقيقة أن العرب منفتحون بشكل خاص أمام الإبداع الشعرى أثرت على فهم الشعراء الفلسطينيين للشعر بأنه إمكانية للتعبير المباشر عن واقعهم الخاص. وبمعنى نظرية الإبداع، فهذا يعنى أن الشعر لابد أن يهتم بقيم المضمون وبذلك يجدد الوحدة المحطمة بين المضمون والشكل. وفى الواقع بسبب الظروف الدقيقة التى يتم فيها إبداع هذا الشعر يمكن توقع أن يبرز المضمون فى المرتبة الأولى، أى إن الالتزام

الصريح الفظ غير المتجانس بالنسبة للفن يفرض نفسه على الشعر. ولكن هذا لم يحدث إلى حد ما بسبب التقاليد الإبداعية المديدة والقوية المحبة للشكل، وأيضا من أجل أنه يجرى بانتظام الحديث عن ضرورة الصدق الفنى. ويجرى طرح مسألة الصدق الفنى على أنها مشكلة العرض الصادق أو التعبير عن الحالات النفسية التى يعايشها الشاعر بقوة، بخلاف الشاعر المحب للشكل ("ناظم الشعر") الذى تنقصه مثل هذه المعايشة فتظهر قصيدته بدون تشبع عاطفى، وتظهر فى نهاية الأمر بدون تشبع فكرى. ويستنتج من هذا أن الصادق هو ذلك الشاعر الذى يعيش فى زمنه مستوحيا منه الإلهام ومعربا عنه بأسلوب شاعرى مناسب. وبناء عليه، فلابد أن ينبثق الشعر من نبع واقع الشاعر، ولا يلزم فى هذا الصدد أن تكون له أهمية حاسمة ذلك الجانب من الواقع الذى يتم التعبير عنه، على الرغم من أنه تُمنح أفضلية معينة للحالة الانفعالية بحسبانها الواقع النفسى للشاعر الذى ينبغى فهمه فى معناه الرحيب، وفيما يتعلق بأطر الواقع التى تتشكل فيها هذه الحالة الانفعالية.

وقال محمود درويش(٣)، أحد أشهر الشعراء الفلسطينيين المعاصرين،فى إحدى المناسبات فى هذا المعنى إن "الشاعر حر فى التعبير، ولكنه ملتزم فى الموقف". وبالنسبة له وللمتفقين معه فى الرأى فهذه الفكرة هى رمز التحديد الجوهرى لمعاداة التقليدية باعتبارها ثورة ضد الجمال المبينة فى التقديس الإبداعى التقليدى للشكل. ويرفض الشاعر "الصادق" أن يتماثل من ناحية المضمون والشكل مع الشعر العربى التقليدى معتبرا أنه يخالف بذلك واحدة من المهام الأساسية للفن: وهى التأقلم المتفرد والمتميز بذاته مع زمنه؛ ذلك أنه، بما أن الشاعر باعتباره إحساسا غير عادى يعيش جسديا فى الزمن المطروح، فهو لابد - بالذات وفقًا لإحساسه - أن يقيم بفنه صلات معينة مع هذا الزمن. وإذا لم يقبل هذا، فإنه لن يكون شيئا آخر سوى نوع غير مألوف من النفاق أو الانتحال. وبناء عليه، فالاختلاف بين الشعر التقليدى المسيطر وبين الشعر "الصادق" يمكن أن يصاغ على هذا النحو بأن الأول هو انعكاس (آلى) للشعر التقليدى ولعالمه، والثانى هو تعبير إبداعى عن واقعه الخاص.

ومما جرى ذكره حتى الآن يمكن رؤية أن الصدق ليس مطلبا من أجل الالتزام الجاف للشعر الذى يحوله إلى وسيلة مبتذلة للنضال السياسى، بل يتم إحلال الصدق فى مكانة بحسبانه فئة جمالية. ويفترض مفهوم الصدق على الدوام موقفا مزدوجا؛ فمن ناحية، يتحدد فى موقفه تجاه الشعر التقليدى "(غير الصادق")، ومن ناحية أخرى - وبالتوازى مع هذا - بحسبانه ضرورة لأن يعبر الشعر فى الشكل المطروح عن مثل هذا المضمون الذى قام زمنه بتشكيله فى الواقع النفسى للشاعر؛ إذ إنه يجرى وصف الشعر التقليدى بأنه مجرد إعلاء للجمال نظراً لأن ما يسمى بشاعر مثل هذا الشعر يهمه فحسب الوصول إلى الكمال فى الشكل باعتباره "مقدمة" القصيدة، فى حين يتم إهمال "خلفيتها". بينما فى الشعر "الصادق" تحصل على الأهمية الرئيسية معايشة الشاعر للواقع، التى تم التعبير عنها فى شكل القصيدة. وبعبارة أخرى، فليست جيدة إلا تلك القصيدة الصادقة بمعنى التعبير عن العالم الأصيل للشاعر، ولابد من تقييم القصائد المختلفة على أنها قيم زائفة. وهكذا، فإن الشعر "الصادق" ينقل على الدوام حقيقة ما على أنها تجربة أصيلة للشاعر عن الواقع بالمعنى الواسع.

وبناء على ذلك، فإن تأكيد أهمية الصدق مرتبط أوثق ارتباط بالإصرار أولا على قيم المضمون الخاصة بالقصيدة، ولكن مع عدم إهمال ولا الشكل الذى يصدر من خلال المضمون، نظرا لأن الشعر باعتباره شكلاً خاصًا للتعبير يعنى صدور المضمون المحدد فى شكل مناسب. والهدف الأساسى والأصلى للتشديد على صدق الشعر طبيعة تتعلق بالتعاليم الخاصة بالقيم. ولا يراد بهذا فحسب توجيه الإنتاج الشعرى الجارى، بل يُقصد به التقييم السلبى للشعر التقليدى باعتباره شكلاً سلبيًا للتقاليد الأدبية؛ لأنه عند طرح سؤال عن طبقة المعنى الخاصة بالشعر، فإن المناصرين للشعر "الصادق" يعتبرون أنه ينبغى بحث مدلوله وقيمته باعتبارهما علاقة بين المثالية والواقع، بينما يوجه الشعر التقليدى جل اهتمامه إلى الموضوع الجوهرى للغة وللعروض. وفى الحقيقة، يمكن فى الوقت الحاضر فى الشعر العربى تأكيد وجود اتجاه سلبى ناجم عن زيادة التشديد على المضمون الشعرى؛ إذ إن بعض الشعراء يريدون الانتقال من الشعر السابق المحب للشكل على نحو بارز إلى الشعر الفلسفى بشكل جلى، ولكن لا يبدو أن مثل هذا الشعر يمكن أن يصبح مسيطراً.

وينبغى القول بأن شعراء شعر المقاومة لم يقوموا بهذا الشكل بالذات، على صعيد التنظير، ببحث الصدق الفنى للإبداع. وهذا طبيعى أيضا؛ لأنه لا يوجد وقت للتأمل الروحى وسط القهر المستمر هناك منذ عقود. فمثل هذا الزمن يأتى فيما بعد. إلا أن التحول الموصوف لنظرية الإبداع التقليدية جوهرى بالنسبة لإنتاجهم الفنى الذى يحطم فى طريقه، إذا جاز التعبير، مسلمات نظرية الإبداع المعيارية التقليدية. إن نظرية الإبداع الخاصة بهؤلاء الشعراء مفهومة ضمنا وجلية فحسب جزئيا فى اللقاءات الصحيفة أو فى المقدمات الموجزة النادرة لدواوين الشعر.

ويلزم أيضا ذكر أن الشعراء الفلسطينيين ليسوا الأوائل فى الأدب العربى الذين يعاملون على هذا النحو العلاقة بين المضمون والشكل فى القصيدة، ولكنهم - بالإضافة إلى بعض الشعراء الآخرين - فرضوا عن طريق إنتاجهم الشعرى الثرى هذه المسألة على الأدب العربى بحسبانها مشكلة على صعيد التنظير لا يمكن إغفالها. وإلى حد كبير بفضل هؤلاء الشعراء يقوم واضعو النظريات الأدبية ونقاد الأدب العرب بدراسة تصنيفية لمسألة الصدق باعتبارها فئة جوهرية لنظرية الإبداع.

وبالنظر إلى أنه يتم إبداع شعر المقاومة فى ظروف تاريخية فريدة، فمن الطبيعى افتراض أن مطلبه من أجل الصدق يتضمن درجة معينة ونوعًا محددًا من الالتزام، وفى مثل هذه الحالات يتواجد على الدوام خطر صبغ الشعر بالصبغة الأيديولوجية، وتفرض على الشعر تلك المهام التى تسلب منه خاصية الفن. وهذا، على الأرجح، يمكن أن يكون الحكم المفترض لقارئنا بالبوسنة والهرسك الذى لا يعرف بدرجة كافية شعر المقاومة؛ إذ إنه عند متابعة الأحداث بالشرق الأوسط والاستماع إلى أن الشعر الفلسطينى الحديث يسمى بشعر المقاومة، فيمكن بسهولة افتراض أنه قد تم تسييسه، ولذا فهو فى منزلة أدنى من الناحية الفنية. ومثل هذا الحكم الافتراضى خاطئ، ومن المفيد تصحيحه عن طريق استنباط النتائج الأساسية للمطالبة بالصدق الفنى. والنتيجة الأولى هى الالتزام، إلا أن التحليل الأوسع لمفهوم الصدق الفنى يثبت أنه لا ينبغى على الإطلاق فهم التزام شعر المقاومة على أنه تسييس له.

وأولاً وقبل كل شيء ينبغى استيعاب الصدق على أنه مفهوم شامل يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالعناصر البنائية الأخرى لنظرية الإبداع الكامنة فى شعر المقاومة، ولا ينبغى أن يتم فهمه بمعنى الصادقية المتعلقة بالسيرة الذاتية. ويتيح أيضا التحديد التقريبى للزمن حينما تُفرض بقوة مسألة الصدق الفنى فى الأدب الفلسطينى وفى الأدب العربى بوجه عام - يتيح الدقة فى تحديد ذات مفهوم الصدق الفنى؛ إذ إن الصدق الفنى يظهر فى المقام الأول مع ظهور النضال الفلسطينى الذى أثار اهتزازات فى كل العالم العربى وهذا بالإضافة إلى التغيرات الاجتماعية والسياسية العميقة داخل هذا العالم بأسره. وفى مثل هذه الظروف من المتوقع أن يتخلى الشعر عن حب الفن التقليدى وعن عدم المبالاة بالتغيرات الشاملة؛ لأنه، فى حالة عدم قيامه بهذا، لا يمكن اعتباره فنا، نظرا لأنه لا يحيط بواقع الشاعر. وبالطبع كان هناك أولئك الأشخاص، ويوجد منهم فى الوقت الحاضر أيضا، الذين يدركون الواقع بالمعنى الضيق، المحدد تماما، ويرغبون فى أن يجعلوا من الشعراء مناصرين للسياسة. ولكن بالنظر إلى الأمر برمته، فقد تم استيعاب مفهوم الواقع على نحو أرحب بكثير، رحيب لدرجة أنه يشمل أيضا الانطواء الذاتى للشاعر وروحانيته النقية المعبر عنها فى القصيدة.

إن الموقف تجاه الواقع الذى يتضمنه مفهوم الصدق الفنى، يتحدد - من ناحية - على هذا النحو، بحيث إن الأدب الرفيع الأصيل يمكن أن يكون متواجدا فحسب باعتباره تعبيرًا فنيا مطروحًا أو باعتباره صياغة للواقع (بالمعنى الشامل) المنتشر من خلال منشور روح الفنان. وفى هذا الصدد يتواجد الفنان والواقع فى نوع خاص من التأثيرات المتبادلة؛ لأنه لا يقوم هو فحسب بصياغة الواقع، بل ويؤثر الواقع أيضا على روحه؛ نظرا لأن الروح لا يمكنها أن تتواجد خارج الواقع وبدونه، بحيث إن الواقع فى الوقت ذاته يقوم أيضا من جانبه بالتأثير على صنيع ومضمون تشكيل الشاعر. وبناء عليه فموقف الشاعر تجاه الواقع إذا كان صادقا، وفنه هو أفضل دليل على هذا.

ومن ناحية أخرى، فالسمة الأساسية لشعر المقاومة هى التواصل، مثل أى عمل أدبى رفيع آخر، الأمر الذى يعنى أن غايته الجوهرية هى إقامة علاقة مع الآخرين، ومع القراء. وعلى وجه العموم، فنفس مفهوم الصدق يتضمن الصلات، رغم أنه فى هذه

الحالة يتضمن فى المقام الأول الصلة بين الواقع والكيان الذاتى بالعكس. وينبغى على الشاعر أن يكون صادقا تجاه ذاته نفسها، ثم تجاه الآخرين أيضا. وفى الحقيقة فالأدب ليس انعكاسا عاديا للواقع. ويُستنتج من هذا أن الحقيقة الخاصة بالفنان ذاتية. غير أن ذاتيتها ليست مطلقة وغير متصلة بالموضوع بالنسبة للقراء. فالذاتية النسبية الخاصة بحقيقة الفنان لا تقلل من الحاجة إلى الصدق الفنى بمعنى المعايشة المكثفة للواقع والتواصل مع القراء. وينطلق العمل الأدبى باعتباره انعكاسا للقدرة الإبداعية الذاتية - من الواقع، أى من الخبرة عنه، تجاه القراء الذين ينبغى أن يتعرفوا فى هذا العمل تجربة مشتركة.

ويمثل شعر المقاومة مثل هذه التجربة المشتركة. ومن المهم، وربما من المثير للدهشة، أن هذا الشعر لا يفيض بالتعبير بالشعارات عن الواقع الثورى، وأنه توجد به، على نحو ضئيل، الثورة باعتبارها مفهوماً عاما أو باعتبارها شيئا يتم الإنشاد عنه بشكل مطلق وبصوت جهورى. ويوجد الكثير من هذا فى شعر الشعراء الفلسطينيين الذين يبدعون بعيداً عن الأراضى المحتلة، فى العواصم العربية. إلا أن شعر المقاومة تعبير حساس ومفصل عن معاناة شعب. ويتم التعبير عن الواقع الفلسطينى فى هذا الشعر بأسلوب حميم تقريباً، من خلال معايشات شخصية أصلية، بحيث إن شعر المقاومة يظهر بارز المعالم بشكل غير متوقع. وبناء عليه، فالصدق ممثل تمثيلاً مثابراً فى شعر المقاومة، ولكن - نكرر- بأنه ليس بمعنى الصادقية المرتبطة بالسيرة الذاتية؛ لأن التعبير عن الواقع الشخصى يقوم فى الحقيقة بمهمة الإعراب عن الواقع المشترك أو عن التجربة الخاصة به. وعقب قراءة عدد كبير من قصائد الشعراء الفلسطينيين يطرح نفسه استنتاج بأن هذا الشعر يعد ملحمة هائلة تتوجه معانيها ورسائلها صوب جهة عامة واحدة. والمعنى المذكور لصدق هذا الشعر والمعايشة الشخصية المفصلة هى فى الواقع عناصر تضمن لبعض القصائد الاستقلالية الفنية، وبذلك تنفصل انفصالاً حاداً عن القصائد ذات الطبيعة التقليدية التى لا تُعرف استقلاليتها الفنية.

إلا أنه فيما يتعلق بالتنوع العاطفى لشعر المقاومة من الضرورى التحذير من الأضاليل المحتملة؛ إذ إنه عند قراءة هذا الشعر يمكن أن يظهر من حين لآخر انطباع بأن التعبير الشعرى عن الآلام الشخصية والذكريات الحزينة.. إلخ يماثل فى الحقيقة التقبل الجبرى للواقع والاستسلام للقدر. ورغم أن مثل هذا الانطباع ربما فى بعض الأحيان لا مفر منه، فإنه بالتأكيد خاطئ برمته. إن شعر المقاومة ليس بأى حال من الأحوال شعر اليأس: ذكريات عن أعمال الإبادة جرى وصفها من خلال المآسى الشخصية، وسرد شعرى عن محو آثار عائلات وأحياء سكنية بأسرها ... إلخ. إنها بالذات تمثل لدى القراء ذلك الباعث للتعرف إلى التجربة المشتركة. الألم، على سبيل المثال، فى الشعر الفلسطينى هو عاطفة مشتركة تنمو لتصبح ثورة فى التواصل مع القراء. أما الحديث الشعرى عن عمليات الإبادة، فهو يحفظ هذه العمليات للإبادة من النسيان؛ أى يطرحها باعتبارها دافعًا للمقاومة. وبعبارة أدق، فالمعاناة المعبر عنها فى شعر المقاومة تمثل على الدوام حافزا على النضال الشامل من أجل مستقبل أفضل. وفيما يتعلق بهذا من المهم متابعة تواتر بعض الاستعارات فى هذا الشعر؛ فالآلام تتطابق مع الضوء، والجروح شمعدانات تقود عبر الظلام نحو مستقبل أفضل، والجراح الدامية ورود يتناثر منها الدم مثل الصباح الجديد.. إلخ.

ويجرى إبداع شعر المقاومة بحسبانه مجابهة للعدوان بالمعنى الواسع - باعتباره مقاومة ضد قهر الحرية والحب وكرامة الإنسان. وبناء عليه، فهو يدعم هذه المبادئ بصفتها مثلاً عليًا للإنسانية، ولا يقف فى خدمة السياسة اليومية. وبفضل هذا، فشعر المقاومة ليس ملتزما التزامًا سياسيًا دون استحقاق والتزامه شامل لدرجة أن هذا الشعر يتخذ فى النهاية موقعا فى نظام القيم حيث يتساوى مع الجمال والصدق والحب إلى آخره باعتبارها المبادئ العليا لنشاط الإنسان. ولذا، فعلى الرغم من أن شعر المقاومة لا ينفصل تماما عن السياق الاجتماعى التاريخى لنشأته، فإنه يتجاوز العصر الخاص، بالذات بتلك الكيفية التى يرفض بها الفن الأصيل اختزاله تماما فى حدود عصر ومكان معينين. إنه ببساطة يفلت من السببية المثابرة ومن كل تحليل قائم على الفلسفة الوضعية بصفته منهجا للتقدير النهائى. ومما لاشك فيه أن أهميته عظيمة بالنسبة للتقاليد الأدبية العربية برمتها، وينتظره مستقبلا تقييم حقيقى ومناسب فى أطر هذه التقاليد.

وتمثل الأعمال الشعرية الضخمة لمحمود درويش أفضل تمثيل شعر المقاومة الفلسطيني على ذلك النحو الذى وصفته به حتى الآن، وهو من أوائل مبدعيه.ويعتبر محمود درويش فى الوقت الحاضر أشهر شاعر للشعر الفلسطيني العربى، ومعروف فى كل العالم العربى، ويساهم شعره مساهمة فريدة فى تدعيم هذه المقاومة فى العالم العربى. وكل ما جرى ذكره حتى الآن عن "صدق" الشعر الفلسطيني وعن جوانبه الإبداعية، وعن التزامه يتعلق فى المقام الأول بشعر محمود درويش، وهو شعر قادر على الاشتراك فى توجيه مسارات الإبداع الشعرى العربى. وفى الحقيقة فهذا الشاعر ليس منظّرا على الإطلاق، ولكنه مبدع يؤثر شعره تأثيرا راديكاليا على التقاليد الأدبية العربية. وذلك لأن المنظرين الذين يبحثون فى علم الشعر التجريبى الاستقرائى، يرون فى مؤلفاته عناصر تقلب رأسا على عقب بعض المسلمات الموجودة المتعلقة بنظرية الإبداع. إلا أن محمود درويش، مثله مثل أى شاعر كبير، على وعى بالأهمية الإليوتية[٤] للتقاليد الأدبية التى تتحقق مؤلفات درويش فى إطارها. إنه لن يقطع كل الصلات بالتقاليد، وهو على وعى باستحالة حدوث ذلك، ولكنه يثريها بإبداعاته الأصيلة. وهكذا فإنه فى إحدى الرسائل إلى الشاعر الفلسطينى المعروف أبو سلمى[٥] كتب: "إن شعرنا لا يمكن تجزئته عن الشعر العربى المعاصر (...)؛ لقد تربينا على الشعر العربى الكلاسيكى والحديث (...). ونعتبر أنفسنا تعلمنا من شعراء مصر ولبنان وسوريا"[٦].

واستنادا إلى الفكرة المنوه إليها من قبل لمحمود درويش بأن الشاعر "حر فيما يتعلق بالشكل"، ولكنه "ملتزم فى الموقف"، يمكننى القول الآن بأن موقفه تجاه التراث الشعرى على هذا النحو، بحيث إنه لا يقبل فى هذا التراث الشعر الذى يعتنى بتقديس الشكل، بل يطالب بموقف إبداعى "صادق" تجاه واقع الشاعر. ولا يتم فى الفكرة المذكورة نبذ أهمية الشكل – يتسع فحسب مفهوم الشكل– ولكن يتم التشديد على أهمية محتوى القصيدة المهمل دون مبرر. هذا هو جوهر موقفه تجاه التقاليد الأدبية، موقفه الذى أعرب عنه بمثابرة فى إنتاجه الفنى. وسمة شعر درويش فى هذا الشأن هى الشعر الحر الذى له، بالطبع، وزن داخلى معين، وفيما يتعلق بالمضمون، فشعره انعكاس للحقيقة النفسية الذاتية التى جرى تشكيلها عن طريق تأثير الواقع بمعناه الواسع.

ورغم أن شعره متواجد فى ذات منبع النضال الفلسطينى، فإنه لا يوجد موقف تطابق بين شعره وبين العالم الواقعى الذى يحيط بالشاعر، بالضبط بتلك الكيفية التى لا يمكن بها لمؤلف فنى أصيل أن يكون انعكاسا للواقع، بل هو تعبير عنه.

ولا يجب أن تبدو لنا هامة بشكل خاص حقيقة أن محمود درويش يكتب شعراً حراً. إلا أن أهميتها الحقيقية تبرز فى سياق التقاليد الأدبية العربية؛ إذ إنه من المفيد معرفة أنه كان مسيطراً فى التقاليد الشعرية العربية حتى عصره الشعر الذى تشكله حصرياً تقريباً قصائد أحادية القافية وغير موحدة من ناحية الموضوع. والقاعدة الإبداعية الأساسية أن تكون القصيدة مكتوبة بوزن واحد وبقافية متجانسة، وأن تكون فيما يتعلق باختيار الموضوع حرة تمام الحرية، بحيث إن القصيدة الواحدة كانت تشتمل على عديد من الموضوعات غير المترابطة فيما بينها. وعلى نقيض مثل هذا الشعر كان محمود درويش يكتب قصائد متوحدة فى موضوعها، ومتنوعة وغير مقفاة من ناحية الوزن. وبناء عليه، فإنه ينبغى رصد مطلبه من أجل "الحرية بشأن الشكل" و"الالتزام فى الموقف" على أنه ثورة على الإنتاج الشعرى المحب للشكل الموجود وعلى نظرية الإبداع المعيارية الاستقرائية التى كانت توجه إلى تقييم رفيع لمثل هذا الإنتاج.

ولم يكن محمود درويش لا الأول ولا الوحيد فى الأدب العربى الذى يقرض شعراً حراً. وعادة ما يذكر أن الشاعرة العراقية الشهيرة نازك الملائكة نشرت أول أبيات من الشعر الحر فى الأدب العربى فى عام ١٩٤٨. إلا أن الشعر الحر فى هذا الأدب مازال غير مقبول قبولا عاما. وهو ما تبينه الخلافات على صعيد النظريات والنقد بشأن "شاعرية" الشعر الحر، من ناحية، ويوضحه الإنتاج الشعرى الجارى الاستمرار فى إبداعه وفقا لمبدأ محاكاة النماذج الكلاسيكية من ناحية أخرى. وساهم محمود درويش بشهرته وبقوة فنه مساهمة كبيرة فى الفهم الأكثر حرية للشكل الشعرى وللعلاقة الأوثق، ولكن الفنية بين العمل الأدبى وبين الواقع؛ لأنه يتحتم القول بأن مناصرة الشعر الحر، بحسبانه شكلا ممكنا للتعبير الفنى، ليست فحسب مشكلة جمالية (أو تتعلق بتقديس الفن). وفى الجوهر، فهذه مشكلة الوظيفة الاجتماعية للأدب. ذلك أنه، كما قلت من قبل،

تعد الأمور الأساسية بالنسبة للشعر التقليدى: تقديس الفن والإعجاب بالذات والانشغال "بالجسدية" الذاتية، ومن هنا يأتى عدم الاكتراث بالتعبير الإبداعى عن الواقع. إلا أن الشعراء الذين، مثل محمود درويش، يريدون "الحرية فيما يتعلق بالشكل" و"الالتزام فى الموقف" يعتبرون أن الأدب ينبغى أن يشترك فى صياغة الواقع، لا أن يلتفت الأدب بنفسه إلى نفسه. وهامة بالنسبة لهؤلاء الشعراء الوظيفة الاجتماعية للأدب، بحسبانه فنًا، وبالطبع أسلوب القيام بهذه الوظيفة هو أحد عوامل التقييم.

وليس من قبيل المصادفة أن هذه الخلافات على صعيد النظريات والنقد، وكذلك الابتكارات الشعرية الملموسة باعتبارها نموذجًا لها، تتطابق مع التوترات الشديدة التى تؤدى إلى قلاقل اجتماعية شاملة فى العالم العربى، والتى ترتبط لدرجة كبيرة بالقضية الفلسطينية. وتصاحب أيضا هذه التغيرات على نحو متناسق تحولات فى الأدب. وفى الحقيقة فالمشكلة المعروضة للعلاقة بين الشكل والمضمون فى الأدب العربى الحديث، التى يمثلها أيضا محمود درويش، تعد جزئيا نتيجة كذلك للاتصالات بين دائرتين حضاريتين: الأوروبية والعربية. ويمكننى من أجل كل هذا القول بأن شعر محمود درويش يتجاوز الأطر المحلية والزمنية. وبنشأة هذا الشعر فى علاقة معينة مع تقاليد شعرية تتعلق بدائرة حضارية أخرى، وليس فحسب مع التقاليد العربية، فإنه يشهد بعالمية القيم الفنية.

الهوامش

(١) غسان كنفانى (عكا ١٩٣٦ - بيروت ١٩٧٢) روائى وقاص وكاتب مسرحى وصحفى فلسطينى، وله أيضا بحوث أدبية وكتابات سياسية. تم اغتياله على يد جهاز المخابرات الإسرائيلية فى الثامن من يوليو عام ١٩٧٢ عندما كان عمره ٣٦ عاماً، وذلك بتفجير سيارته فى منطقة الحازمية قرب بيروت بلبنان.

ومن المعلوم أن غسان كنفانى هو أول من كتب عن شعراء المقاومة، ونشر لهم وتحدث عن أشعارهم وأزجالهم الشعبية فى الفترات الأولى بهدف تعريف العالم العربى بشعر المقاومة. وله كتاب فى هذا الصدد بعنوان: "شعراء الأرض المحتلة". (توضيح المترجم)

(٢) يصعب إيجاد تعريف موجز مبسط لاصطلاح الفولكلور، ولكن يمكننا القول بأنه اصطلاح ظهر فى أوروبا للمرة الأولى فى منتصف القرن التاسع عشر مع ظهور النزعة القومية. وهو يشير إلى الدراسات التى تتصل بعادات الشعوب وتقاليدها، وطقوسها وأساطيرها، ومعتقداتها وفنونها، وما يجرى على ألسنة الناس من أغان وأمثال، أو شتائم وأهازيج. ويقوم بدراسة كل هذا دراسة تاريخية من خلال الآثار والعادات، ويستقصى مظاهره الباقية فى الجماعات البشرية المعاصرة. (توضيح المترجم).

(٣) الشاعر محمود درويش (١٩٤١-٢٠٠٨) مولود فى قرية البردة فى منطقة الجليل قرب ساحل عكا. وقد محت السلطات الإسرائيلية قرية مولده من على وجه الأرض. وعمل فترة بالصحافة رئيساً لتحرير مجلة "الجديد". وتم سجنه عدة مرات بسبب أنشطته التحررية وفى النهاية اضطر إلى ترك وطنه. وأقام فى عديد من الدول العربية وفى السنوات الأخيرة كان يعيش فى بيروت. كما عاش فى باريس حيث كان يرأس تحرير مجلة "الكرمل" الشهرية.

وهو أحد أهم الشعراء الفلسطينيين والعرب الذين ارتبط اسمهم بشعر الثورة والوطن. وكان يسمى "بشاعر الأرض المحتلة". كما أنه واحد من أبرز من ساهموا فى تطوير الشعر العربى الحديث وإدخال الرمزية. وله العديد من الدواوين الشعرية الحافلة بالمضامين الحداثية.

وقد حصل فى عام ١٩٧١ على جائزة "لوتس" التى يمنحها اتحاد كتاب إفريقيا وآسيا. ويُذكر أنه كان مرشحا لنيل جائزة نوبل.

(٤) توماس ستيرنز إليوت شاعر وكاتب مسرحى وناقد أدبى (١٨٨٨-١٩٦٥). ولد فى الولايات المتحدة الأمريكية ثم انتقل إلى المملكة المتحدة فى عام ١٩١٤ وأصبح أحد الرعايا البريطانيين. وقد حصل على جائزة نوبل للأدب فى عام ١٩٤٨.

له مقال بعنوان "التقليد الأدبى والموهبة الفردية"، وهو يعد واحداً من أهم أعمال مدرسة النقد الجديد؛ لأنه قدم فكرة أن قيمة العمل الفنى ينبغى أن تعرض فى سياق كل الأعمال السابقة. (توضيح المترجم).

(٥) الشاعر الفلسطيني أبو سلمى (١٩٠٩-١٩٨٠) هو عبد الكريم الكرمي ولقبه أبو سلمى. مولود فى مدينة طولكرم وأنهى مراحل تعليمه حتى الثانوية فى دمشق، ثم انتقل إلى القدس وعمل فى حقلى التدريس والمحاماة. وبعد ذلك انتقل إلى بيروت حيث قضى فيها بقية عمره. له دواوين شعرية ودراسات أدبية. صدرت أعماله الكاملة فى بيروت فى عام ١٩٧٨(توضيح المترجم).

(٦) نقلا عن مجلة الأدب، العدد رقم ٣، مارس، بيروت، ١٩٧١.

الفصل الخامس

الديوان الشرقي الغربي لخليل جبران(*)

لأدب المغتربين العرب فى الولايات المتحدة الأمريكية (المعروف بالاسم المقبول على وجه العموم "أدب المهجر") أهمية نهضوية فى التقاليد الأدبية العربية المديدة والثرية. وكأن أدب الحضارة الغربية، وهو يؤثر تأثيرا قويا وإبداعيا على الأدب العربى بواسطة أدب المهجر أكثر من أية جماعة أو مدرسة أدبية عربية أخرى، أعاد إلى الشرق بأنبل طريقة "الدين" من أجل نهضته الذاتية التى استهلها بدرجة كبيرة التوسط العربى الإسلامى بين الثقافة الغربية وبين القيم المنسية من العصور القديمة. وذلك لأنه فى إثر تشكل نظرية الإبداع الضمنية والصريحة الخاصة بالمهجر تحت التأثير القوى للخبرات عن أدب الدائرة الحضارية الغربية، ولكن أيضا مع التقاليد الذاتية التى كانت تتم بالذات مراجعتها فى تناسق مع هذه الخبرات الجديدة – فى إثر ذلك بدأت فى الأدب العربى تقلبات شديدة؛ فقد تم التغلب على التسلط الإرهابى لعديد من القرون لمذهب التقليدية العربية عن طريق أشكال أدبية حديثة وتراكيب بلاغية أكثر نضارة وعن طريق فهم الأدب الملتزم بالأسلوب الذى لا يحط من قدره باعتباره فنا، بل يجعله مسايراً للعصر،

(*) تم نشر هذا البحث لأول مرة فى: خليل جبران، البشير، دمعة وابتسامة، عرائس المروج، ليليان، سرايفو، ٢٠٠٠، ص٥-٢٩.

ولكن أيضا متمشياً مع كل العصور بالمعنى التقييمى. وفى الحين ذاته، فإن أدب المهجر بديموميته وأماده يشهد بعالمية القيم الفنية الأدبية. إنه يخرج الأدب العربى من عزلته الذاتية إلى الإمبراطورية التى يمكن فى الواقع تسميتها بالأدب العالمى.

لقد تشكل المهجر من جماعة المغتربين العرب الذين انهمروا لأسباب اقتصادية، خلال القرن التاسع عشر وفى النصف الأول من القرن العشرين، من سوريا الكبرى فى ذلك الحين (الشام)، فى موجات متكررة نسبيا على الولايات المتحدة الأمريكية وعلى دول أمريكا اللاتينية. وواجهت هذه الهجرة فى العالم الجديد نوعين من الصعاب فى مجال التأقلم. فمن ناحية كان المغتربون العرب يحلون مشاكلهم الحياتية على نحو أصعب مما كانوا يتوقعون، ومن ناحية أخرى - كانت حادة بشكل خاص مواجهتهم للقيم الخاصة بالطرف الآخر وبالدائرة الحضارية المتباينة فى كثير من الجوانب، بحيث إنه يمكن القول بأن مشكلة التأقلم الروحى لهؤلاء الشرقيين فى الغرب ازدادت حدة لدرجة كبيرة عن مشكلة التأقلم الحياتى بالمعنى المحدود.

وبناء عليه، فعن طريق الإحساس بالغربة المزدوجة أخذ المغتربون فى العالم الجديد يتجانسون وينظمون أنفسهم، على الرغم من أنهم كانوا يتعرضون بقسوة لتأثيرات القيم الثقافية الخاصة بالدائرة الحضارية الغربية. وفى هذا الصدد ينبغى القول بأن المغتربين العرب فى الولايات المتحدة الأمريكية مقارنة بأولئك الموجودين فى دول أمريكا اللاتينية كانوا أكثر تنظيماً وإقداماً وإنتاجاً إلى حد كبير، ولذا فقد كان يصدر فى الولايات المتحدة الأمريكية فى النصف الأول من القرن العشرين، مع فترات توقف من حين لآخر، ثلاثون مجلة وصحيفة يومية باللغة العربية. وعلاوة على هذا تم فى الولايات المتحدة الأمريكية طبع عدد لا يمكن إغفاله من الكتب التى أثارت بقيمتها اهتزازات عنيفة فى النظام المستقر بشكل طبيعى للقيم فى التقاليد الأدبية العربية باللغة العربية.

وعلى رأس المغتربين الذين يقع عصرهم الإبداعى الأكثر إنتاجاً فى النصف الأول من القرن العشرين كان اللبنانى جبران خليل جبران(١). هذا الأديب الذى خلال رحيله عن وطنه لبنان، وهو غلام فى الثانية عشرة من عمره احتفظ إلى الأبد بذكريات من

غابات الأرز الريفية اللبنانية، وكان فى غير كلل يبحث عن سكون الوطن فى ظلالها عن طريق الشوق المكثف شاعريا، أثار فكرة تأسيس اتحاد للأدباء العرب فى الولايات المتحدة الأمريكية. وتم بحرارة تقبل الفكرة فى الغربة الباردة، ومن ثم تم فى العشرين من أبريل فى عام ١٩٢٠ بنيويورك تأسيس "الرابطة القلمية" التى كان عمودها الفكرى ورئيسها بالذات خليل جبران إلى حين وفاته المبكرة. وانتهى بوفاته فى عام ١٩٣١ بنيويورك النشاط الأدبى المنظم للمغتربين العرب، وانحلت الرابطة وتوقف عن الصدور نهائيًا عدد كبير من الصحف والمجلات؛ لأن كثيرا من الأدباء عادوا إلى العالم العربى.

وعن المأساة الفريدة للمواجهة بين هؤلاء "الشرقيين الخياليين" وبين القيم الثقافية والقيم الآخرى للغرب "العقلانى" جرت كتابة عدد وفير من الكتب ويحتل فيها - كما يبدو لى - مكانًا خاصًا، باعتباره الأكثر صدقا، كتاب السيرة الذاتية المؤلف من ثلاثة أجزاء لميخائيل نعيمة (١٨٨٩-١٩٨٧) سكرتير "الرابطة القلمية" تحت عنوان "السبعون......" (بيروت فى ١٩٧٨). وهذا دون شك أفضل ناقد أدبى بالمهجر والصديق الحميم لسنوات مديدة لخليل جبران، وهو فى الوقت نفسه مؤلف الدراسة المونوجرافية عن جبران (جبران خليل جبران - حياته ووفاته وأدبه وفنه، بيروت، ١٩٧٤) التى أميل إلى الاعتقاد بأنها أفضل مونوجرافيا تمت كتابتها بوجه عام عن جبران حتى الآن.

ولها أهمية مضاعفة المؤلفات الأدبية الرفيعة لجبران، وكذلك أدب المهجر كله، الذى كان هذا الكاتب يوجهه بجدارة على نحو كبير، وذلك لأن جبران كان يعيش ويبدع على الخط الفاصل بين العهود والحضارات، مع سعيه إلى تجاوزها والتقريب بينها بواسطة فكره وعمله الفنى، وكان لهذا تأثير هائل على تميز فن كاتب كبير مثلما كان جبران خليل جبران.

وعلى الرغم من أنه جاء وهو غلام إلى الولايات المتحدة الأمريكية، حيث عاش إلى حين وفاته المبكرة فى عام ١٩٣١، فإنه اكتسب تعليمه الأساسى من الأدب العربى، وهو يتواصل بلا انقطاع مع الأدب العربى الكلاسيكى، ويتراسل بانتظام مع بعض الأدباء

البارزين بعصره (ويتواصل بالطبع مع مؤلفاتهم أيضا) الذين كانوا يعيشون ويبدعون فى العالم العربى. وأكد عدة مرات أنه يفتخر بتبعيته للتقاليد الثقافية العربية. ويبين بأسلوبه الخاص تأييده للتمسك بالتقاليد العربية قراره بالعودة إلى لبنان لعدة سنوات لكى يجيد تعلم اللغة العربية ويعمق معرفته بالأدب العربى. وبناء عليه، فعلى الرغم من أن جبران كان جسديا بوجه عام منفصلا عن الأصل العربى، فإنه كان يسيطر على براعة اللغة العربية، بحيث إن عددا كبيرا من نقاد الأدب وباحثى اللغة العرب كان متأثرا بتعدد طبقات وأناقة اللغة والأسلوب الأدبيين لجبران. ويؤكد العرب فى سرور فى الوقت الحاضر أيضا أنه عند الالتقاء بمؤلفات جبران باللغة العربية يرتطم بالقارئ فى المقام الأول جمال لغته وأسلوبه، وفى هذا الصدد ينبغى الأخذ فى الاعتبار أن العرب، يندر وجود مثلهم فى العالم، كانوا على الدوام يتمتعون بحساسية خاصة تجاه رقة لغتهم التى يفتخرون بها عن صواب. وبالإضافة إلى هذا فبينما نقرأ مؤلفات جبران باللغة العربية تفرض علينا نفسها ضرورة قوية، بتحفيز من توتر الكاتب وأسلوبه، بأن نقرأها بصوت جهورى حتى نتواصل بكثافة أكثر بقدر الإمكان مع النص - وهذا أكبر بكثير من مجرد الموقف الانطباعى تجاه العمل الأدبى.

وبفضل مثل هذا الموقف تجاه لغة العمل الأدبى، دون التردد "من تجديد" هذه اللغة وكذلك الاهتمام بتشييد سمات بلاغية متميزة، قامت المؤلفات الأدبية لجبران فى العالم العربى بتعزيز أساليب التعبير العربية الفريدة، ومن ثم فقد استمرت فى هذا العالم حتى الوقت الحاضر عبارة التخصيص "أسلوب جبران" التى ينبغى فهمها على أنها عنصر تمييز محدد تماما. وكانت أجيال من الأدباء تحاكى "أسلوب جبران".

ويتميز عصر جبران فى الشرق العربى، فى مجال الأدب، بسيطرة مذهب التقليدية، أى مفهوم الأدب الذى يستحيل وفقا له تجاوز الصيغ الكلاسيكية للإبداع الأدبى- الكلاسيكية بالمعنى الزمنى والتقييمى- ولذا ينبغى فحسب محاكاتها. ومثل هذا التقديس المستديم للتقاليد وفرض الشعر المحاكى محاكاة سيئة والمدعم على أفضل نحو- يثير الحساسية الفنية لجبران الذى كان، بالاشتراك مع رائدى الأدب العربى الحديث طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) وميخائيل نعيمة وغيرهما، يصر على تفرد العمل الأدبى الرفيع وعلى طبيعته المتجددة وقيمته غير المتكررة.

وبناء عليه، ينعكس تميز عصر جبران فى أنه تم وسمه على أنه يمثل نهضة أدبية عربية ساهم مساهمة هامة فى تكثيفها أدب المهجر،بقيادة جبران ونعيمة، مع اتخاذ موقف متشدد تجاه التقاليد الأدبية ومذهب التقليدية. ولذا فإن المؤلفات الأدبية لجبران تلتزم التزاما شديدا على صعيد نظرية الإبداع فيما يتعلق بالتقاليد، ولا يمكن تقييمها التقييم المناسب إلا عن طريق ملاحظة العلاقة الإليوتية بين التراث وبين الموهبة الفردية[٢].

إلا أنه لا يمكن بحث المصير الفكرى لجبران والآماد الفنية والخيارات المرتبطة بنظرية الشعر خارج الاتجاهات والمدارس الأدبية، وعلى وجه العموم خارج فكر الدائرة الحضارية الغربية، نظرا إلى أن هذا الشاعر كان على اطلاع جيد بها، ومن ثم فقد تشربها وأعاد صياغتها فى مؤلفاته عن طريق وسائل الفن. وبالذات كانت الحقيقة التى مفادها أنه كان يقوم بالإبداع، وهو على اتصال بالتقاليد الأدبية للدائرتين الحضاريتين - تكفل لفنه التفرد فى تقاليده الخاصة به، وتوقظ اهتماما كبيرا فى التقاليد الأخرى.

وقد التقت فى مؤلفات جبران وفى استيعابه للعالم وللفن مجموعة كاملة من مختلف التأثيرات والاتصالات التى تتجلى فى بعض الأماكن وفى بضع جوانب، وفى أماكن أخرى تكون عسيرة على التمييز وغير مباشرة، ويلزم الكشف عنها من عديد من الاتجاهات. ومن الضرورى إثبات هذه التأثيرات والصلات، أو على الأقل الإشارة السطحية إليها من أجل الفهم الصحيح لمؤلفات جبران (ولشخصيته الكايرزماتية)، خاصة إذا ما تم الأخذ فى الاعتبار التأكيدات المذكورة التى ليست محل خلاف بأنه كان يعيش ويبدع على الحد الفاصل بين العصور والثقافات، وبأن مؤلفاته تحتل لهذا السبب مكانا خاصا فى تاريخ الأدب العربى. وينبغى على الفور فى هذا المضمار القول بأن التناول المقارن لمؤلفات جبران المتواجد عنه فى الكتب ليس ضئيلا، ولا يمكن أن يكون مقبولا إلا إذا ظل على مستوى إثبات منطلقاته الرئيسية على صعيد الروحانيات ونظرية الإبداع، بينما أعتقد بأنه لن يكون موفقاً إذا ما تم إحلال هذه المنطلقات فى التناول المقارن على أنها الملاذ لفن ولفلسفة جبران؛ ذلك أنه على الرغم من حقيقة أن هذا الشاعر كان منفتحا أيضا تجاه "الإبداعات الشعرية والأفكار" الشرقية والغربية،

إلا أنه كان فى مؤلفاته يعيد صياغتها بالأسلوب الذى يضمن لهذا العمل التميز الفنى بحيث إنه لا يمكن قصر العمل للنهاية على أية مدرسة أدبية، أو على اتجاه أدبى واحد، ولا على أى فكر فلسفى كان جبران على اتصال به.

ومن الممكن فى المقام الأول عقد مقارنة حذرة بين جبران وبين الفلسفة المتسامية الأمريكية بقيادة إيمرسون[٢]، المعروفة باسم "الفلسفة المتسامية الكونكوردية"، التى ظهرت باعتبارها مدرسة فكرية فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضى، "وتأسست" فى مدينة كونكورد الأمريكية، على مسافة غير بعيدة من مدينة بوسطون التى قضى فيها جبران الجزء الأكبر من حياته. ويمكن متابعة عناصر التشابه مع إيمرسون على مستويين: أولا فى تشابه،وفى بعض الأحيان فى تطابق، بعض مواقفهما فى الحياة اليومية العملية. وثانيا على مستوى الفكر الفلسفى.

ومع أنه لم يكن قسيسا مثل إيمرسون؛ فإنه تم طرد جبران، أسوة بمثله الأعلى، من الكنيسة (المارونية) فى عام ١٩٠٤، تم بعد ذلك حرق كتابه "الأرواح المتمردة" (فى عام ١٩٠٨) علانية فى شوارع بيروت بالذات بسبب النقد الحاد لرجال الدين المسيحى الموجه من جانب الشاعر جبران. والسبب فى الطرد من الكنيسة للشاعرين المتدينين غاية التدين إيمرسون وجبران هو نضالهما الجسور ضد التدين الشكلى وضد الكنيسة باعتبارها مؤسسة وضد الإكليروسية. ويوجد فى أساس فلسفتهما، فى مواجهة هذا، الثقة بلا حدود فى قيمة المعرفة العلمية. وبعبارة أدق، فهما لا يتخذان باستخفاف تام موقفا تجاه العقلانى، ولكنهما يؤثران عليه بدون تردد البدهى والخيالى، مع التشديد على أن الخيال لابد أن يقود العقل. ويمكن ملاحظة تفضيل جبران للخيال فى جميع مؤلفاته تقريبا، ربما على وجه الخصوص فى مؤلفه "دمعة وابتسامة". إن تطوير الكفاءة من أجل المعرفة البدهية والخيالية، باعتبارها متفردة من ناحية الجوهر مرتبط ارتباطا لا ينفصم لدى كلا الكاتبين بمذهب التفرد الذى تقبله جبران على النحو الذى فصّله به إيمرسون فى كتابه "الاعتماد على الذات" (فى: الكتابات المختارة، نيويورك، ١٩٥٠). ووفقاً لهذا المذهب فإن اعتقاد جبران بالاعتماد على الذات اتضح، بشكل خاص،

فى هجماته المتعددة على النظام الكنسى وعلى رجال الدين المسيحى، وعلى كل نظام التعليم والتثقيف الذى لابد من تحطيمه من أساسه لكى يتم، لدى الشباب فى المقام الأولى، بناء القدرة على المعرفة الخيالية المتفردة. وكل نظام المؤسسات الموجودة زائف وغير سليم، وغير جدير بأن يرشد إلى أسرار الوجود، هكذا يرى جبران. وتتحدث تقريبا كل مجموعته القصصية "الأرواح المتمردة"، وليست هى فحسب، عن ضرورة عدم الاعتراف بالمرجعيات وتحطيم التقليدية. ويذكر كثيرون من كتاب سيرة حياة جبران أن مثل موقفه هذا تجاه المرجعيات والتقليدية ناجم عن أن القواعد الصارمة للتقاليد لم تسمح له فى لبنان بالزواج من الفتاة التى ظلت باستمرار أكبر حب له، والتى يتواصل معها فى كتابه حديث الأرواح، وقد ترجم على أكمل وجه حبه العذرى(٤) المأساوى فى قصة الأجنحة المتكسرة. ويبدو لى أن مثل هذه الأقاويل مبالغ فيها، رغم أننى لا أنكر حقيقة أن الحب سيئ الحظ تجاه سلمى قد ترك أثرا عميقا ولا ينمحى فى فن جبران، وعلاوة على ذلك، فقد كانت توجد دوافع قوية أخرى أيضا لتشكل موقف الكاتب تجاه التقاليد.

وبعد التيقن من وجود تصورات فلسفية ودينية شرقية فى فكر إيمرسون، وذلك لأن إيمرسون كان دون أى شك منفتحا تجاه الرؤى الشرقية للعالم – قام أدباء المهجر، برئاسة جبران خليل وميخائيل نعيمة، بالعمل على تطوير مذهبه الخاص بوحدة الوجود وموقفه من الطبيعة. وفى تصورهم للفضاء، فإن العالم الظاهرى يعد فيضا من الله الذى من الممكن تعرفه أولا عن طريق تعرف هذا الفيض، ولذلك ينبغى التحول إلى كمال الطبيعة التى ترشد حتما إلى كمال خالقها؛ لأنه وفقا لهذا الاعتقاد، فالله (جل شأنه) متأصل بجميع صفاته الثانوية، ولكنه فى الوقت ذاته فوق الوجود المادى فى "السماوات"، الأمر الذى يعنى – بالتعبير عنه بالضبط بلغة هيجل – أنه متواجد فى نفس الحين فى العالم وفى خارجه أيضا، وأنه لا يخلق شيئا غير كامل لا يتناسب مع ذاته. وبناء عليه فانطلاقا من التقبل والتعايش "الوحدى وجودين" مع العالم، يعتقد جبران بأن الإنسان سائر فى طريقة نحو الكمال؛ لأنه عن طريق الطبيعة، أو العالم الواقعى، يمكن التعايش مع ذاته فى وحدة مع الفضاء اللانهائى. ويصبح، بالطبع، هذا ممكنا فقط بعد تطوير الخيال الذاتى.

ويبدو أنه لا مناص من أن تقود مثل هذه المعايشة المرتبطة بوحدة الوجود - إلى فلسفة المتعة (الشرقية)؛ لأنه من الطبيعي توقع أن يسلم الإنسان، وفقا لهذا الاعتقاد، نفسه إلى نعيم الطبيعي والدنيوي، أي إلى "أجمل فيض" من الله. إلا أن جبران تغلب على مثل هذا الاحتمال، ويرجح أن هذا تحت تأثير المسيحية؛ لأنه أكد أن الذات نفسها، الروح ذاتها هي الأجمل من جميع الفيوضات، وأنها مقدسة وأنه ينبغي على الأكثر التعمق فيها. وربما يبرز مثل هذا الاعتقاد لجبران على أفضل نحو في كتابه دمعة وابتسامة.

ومن الواضح أن وحدة الوجود الخاصة بجبران خليل والمرسومة في صورة وصفية ليست ممكنة بدون مذهب التفرد ومن غير الإعجاب بالذات والخيال النامي، ومن ثم، فإن ضرورة تنميتها، باعتبارها وسائل معرفية، تفترض الثورة ضد الشكلية الدينية الراسخة. بيد أنه من الجلي أيضا أنه عن طريق الإشارة إلى هذه الوسائل المعرفية بحسبانها على هذا النحو يقوم جبران خليل "بالتمهيد" من أجل تطبيق سيطرة إضافية على وحدة الوجود الخالصة، أي من أجل تحقيق منجزات صوفية عليا؛ لأنه عن طريق التعايش مع وحدة الوجود، فإن جبران لا يصطبغ ويندمج مع الطبيعة فحسب، وإنما عن طريق ذاتيته يذوب في الذات الإلهية، دون أن يشعر في هذه الحال بأي فرق بين نفسه وبين الطبيعة وبين الذات الإلهية باعتبارها كينونات منفصلة ومستقلة فيما بينها. والاندماج المطلق، أو الإحساس بالاتحاد المطلق، هي حالة خاصة للوعي يظهر فيها شعور لا يوصف بالنعيم والأبدية، ولا يمكن بلوغها إلا بالخيال. وهذه الحال للوعي ليست شيئا آخر سوى زوال الأنا الذاتية في الوجود الإلهي (الفناء) الذي يوجهنا إلى نفس "العملية" في التصوف الإسلامي. ويمكن للخبراء المطلعين أن يميزوا في بعض المواضع في كتابه دمعة وابتسامة مصطلحات وحالات للتصوف - يبينها جبران باعتبارها سعيا مستديما من جانب الروح من أجل احتضان المحبوب أي الله

وبناء عليه، فقد وصل جبران إلى التصوف عن طريق الفلسفة المتسامية، مع الفارق بأنه لم يسع أبدا لأن يمنحه مغزى باعتباره منظومة مترابطة منطقيا، بل أعاد صياغته هو أيضا. ومن المعتقد أن القصيدة الصوفية "هبوط النفس" للفيلسوف الإسلامي

ابن سينا (٩٩٠-١٠٣٧) قد أثرت تأثيرا قويا على جبران فى هذا الشأن. وعلى وجه العموم يقول جبران شخصيا عن هذه القصيدة: "من بين كل ما كتبه الأجداد الأقرب إلى معتقداتى وميولى الروحية هى قصيدة ابن سينا عن الروح" (خليل جبران الأعمال الكاملة، بيروت، بدون عام الإصدار، ص٥٤٢).

وبدون التعمق فى تحليل تصوف جبران، فينبغى فى هذا المكان القول بأنه كانت له عواقب بعيدة المدى على فهم جبران للدور وللأهمية الاجتماعيين للأدب، وعلى تحديده للوظيفة الإلهامية للشاعر. وسأفصل الحديث عن هذا الأمر فى بقية العرض.

وقبل هذا تنبغى الإشارة إلى اعتقاد هام آخر لأدباء المهجر ولجبران، وأملى أننى بهذا أساهم فى تسهيل قراءة مؤلفات جبران على القراء الذين لم يطلعوا على أعماله وعلى منظومة فكره.

ويكتب المؤلف فى عدد كبير من النصوص أن استحالة تحقيق بعض المثل العليا والغايات فى هذه الحياة (مثل الحب على سبيل المثال) ليست مخيبة للآمال؛ نظرا لأن هذه الحياة هى فحسب مرحلة للبقاء الأبدى، ولأن تحقيق هذه المثل العليا والغايات سيحدث حتما فى حياة أخرى. وهذا هو، فى الحقيقة، تنويع فنى لأحد الموضوعات الفلسفية الرئيسية لأدباء المهجر، أى لجبران أيضا، وهو الموضوع المعروف باسم تقمص الأرواح أو التناسخ. ومن العسير إثبات مصدر تقمص الأرواح فى منظومة الفكر لأدباء المهجر، ولكن يسيطر اعتقادان فيما يتعلق بهذا الأمر. فيعتقد بعض الباحثين أنهم قد وجدوا الإلهام المتعلق بتقمص الأرواح فى القصيدة المذكورة "هبوط النفس" لابن سينا، ويظن البعض الآخر أنهم قد أخذوا هذا الاعتقاد من الفلسفة الهندية الذى وفقا له تمضى الروح باستمرار عبر التناسخ إلى التطهر الكامل. إلا أن أدباء المهجر لا يتحدثون عن تقمص الأرواح بمعنى أن الروح "تنتقل" من جسد إلى جسد حتى التطهر، بل لا حدود عندهم للتقمص بمعنى التقمص اللانهائى للروح، وهو ما يعنى أن الروح المتفردة خالدة. وإنه لسؤال استثنائى كيف يكون من الممكن على الصعيد الفلسفى التوفيق بين مثل هذا المذهب الفلسفى وبين الذوبان المطلق فى الذات الإلهية،

نظرا لأن الروح عن طريق الارتحال الأبدى "مشغولة" إلى الأبد بثنائية الجسد – الروح بحيث إن عبورها اللانهائى عبر هذا العالم يسلب إمكانية التحرر النهائى من المادية. ومن المهم فيما يتعلق بهذا أنه لم يبحث ولا المتصوفة الإسلاميون بحثًا جذريًا فى خلود الروح.

وحسبما يبدو، فإنه يعد جهداً غير ضرورى تأمل التناسخ بحسبانه عنصراً مركبًا لفلسفة جبران. إن التناسخ كان أكثر جاذبية بكثير للروح الفضولية للفنان منه بالنسبة للعقل المتأمل للفيلسوف. وأعتقد أنه من الملائم تناول مؤلفات جبران برمتها باعتبارها عملاً فنيًا أكثر من تناولها على أنها نظام فلسفى محدد، وغير مترابط منطقيا فى العادة، على الرغم من "الطبيعة الفلسفية" للعدد الأكبر من هذه المؤلفات. وعلى وجه العموم، فحسب معلوماتى، أدرج إ. س. هايمان خليل جبران فحسب فى كتابه عن تاريخ الفلسفة (الأمريكية) (فى: معجم الفلسفة الأمريكية، مكتبة الفلسفة، ١٩٧٣).

وقد برز التشابه على صعيد الروح ونظرية الإبداع بين جبران وبين التقاليد الأوروبية الأمريكية فى الأصداء القوية للرومانتيكية فى مؤلفاته، الأمر الذى يتوافق مع التفضيل المذكور للخيال وللتفرد فى مواجهة العقل والعقلانية، وكذلك مع توجه جبران نحو الفلسفة المتسامية لإيمرسون التى ارتوت من ينابيع الرومانتيكية الإنجليزية، وعلى وجه الخصوص من مؤلفات كوليريج(٥) وورد زوورث(٦) وكارلايل(٧). إلا أن هذا كان فحسب أساسا للانطلاق، ومنه مضى جبران لأبعد مما مضى إليه جميع أدباء المهجر فى "التواصل" مع الرومانتيكية الأوروبية، متوجها مباشرة إلى مؤلفات الكاتب الرومانتيكى الإنجليزى الأول وليام بلايك(٨).

وإبراز الخيال بحسبانه الأداة المعرفية الرئيسية بالمعنى الفلسفى – له أصل فى الفلسفة المتسامية لإيمرسون وفى التصوف، ولكن على صعيد مجرد المعنى الأدبى والمعنى المتعلق بنظرية الإبداع، فأصله موجود فى مؤلفات بلايك وفى الرومانتيكية الأوروبية حيث للخيال وضع مماثل. ويمكن أن توضح توضيحًا جيداً التطابق بين فهم

كل من جبران وبلايك للخيال أبيات الشعر الخاصة ببلايك التى يتحدد فيها الخيال على أنه قدرة يمكن للشاعر بواسطتها أن:

سأرى صورة العالم فى ذرة الرمل

سأمسك بالكون كله على راحة اليد

سأبصر السماء فى وسط إحدى الزهور

سأحيط بالأبدية فى طرفة عين.

(رانكا كويتش، مختارات من الشعر الرومانتيكى الإنجليزى، بلغراد، ١٩٧٤، ص١١)

لقد اطلع خليل جبران على نحو جذرى على إبداعات بلايك فى غضون إقامته لمدة عامين فى باريس (من عام ١٩٠١ وحتى عام ١٩٠٣) وحينما كان فى فخر يتماثل معه باعتباره فنانًا تشكيليًا. ونوه النحات الفرنسى رودين الذى كان جبران يأخذ عنده دروسا فى باريس - إلى جبران بشأن بلايك، موضحا له أنه ليس فحسب شاعرا عبقريا، بل وفنانا تشكيليا يتكسب من أعماله التشكيلية. ولأنه كان نفسه رساما فقد أصبح جبران (وهو - مثل بلايك - يصور مؤلفاته بأعماله التشكيلية) منذ ذلك الحين تستحوذ عليه شخصية وفن بلايك، وأعلن رودين بصوت جهورى، وقد لاحظ التشابه الكبير بينهما أن العالم سيكون لديه فى جبران وليم بلايك القرن العشرين.

وبالفعل توجد نقاط تشابه بارزة بينهما، واضحة فى ثورتهما المشتركة ضد النظام الاجتماعى والمنظومة الثابتة للقيم باسم الحرية الشخصية وباسم الحياة الحرة والحب تجاه كل ما هو حى.

وفى معرض ثورة جبران ضد كل تمييز بين البشر، وضد الملوك والطغاة، وضد رجال الدين المسيحى والفلسفة العقلانية أكد (مثل بلايك أيضا) حبه الشديد للكائن البشرى التلقائى الطبيعى. ويتجلى، على نحو خاص، حبه الهائل تجاه الإنسان "العادى" فى التصوير الواقعى للمزارعين ولأهل الريف "المستذلين والمهانين"، ويصورهم فى مؤلفاته الأدبية على أنهم أبطال رئيسيون وبسطاء. ووفقاً لهذا فهو يحى مسألة العودة

إلى الطبيعة المرتبطة بجان جاك روسو، أى مشكلة بقاء المرء فى البيئات العمرانية الكبيرة، وهى المسألة التى أصبحت أكثر فأكثر فى عصرنا أشد فعالية. ويصف جبران البيئة الطبيعية باعتبارها وسطًا صحيًا يعيش فيه أبطاله الطيبون فى مواجهة ضواحى المدينة التى تصيب الناس بنشوة أخلاقية. ومثل هذا التوجه لجبران متواجد فى جميع مؤلفاته، ولكنه ربما واضح على أفضل وجه فى كتابه حديث الأرواح، حيث الحياة فى المدن بأمريكا والحياة البسيطة فى لبنان تمثلان نقيضين. وفى الحقيقة فالأمر هنا لا يتعلق فحسب بمواجهة بين حياة المدينة والحياة الطبيعية غير المزيفة، بل ويتعلق بشوق جبران الأبدى المكثف شعريا تجاه سنكون مسقط رأسه وغابات الأرز الهادئة وتجاه دفء الطفولة. ومن المعروف أن بلايك أعرب، بأسلوب مماثل، فى قصائد البراءة وقصائد التجربة عن حبه تجاه الحياة البسيطة والإنسان العادى.

إلا أن الميل المذكور لجبران تجاه الإنسان البسيط والبيئة الطبيعية غير الفاسدة لم يظل فحسب على مستوى اختيار الموضوع، بل كان له عواقب بعيدة المدى على صعيد نظرية الإبداع. ذلك أنه أفضى إلى أن يطالب جبران بأن يكون الأدب فيما يتعلق بالشكل واستخدام اللغة متنلغما مع الحياة اليومية والإنسان البسيط، أى ينبغى أن تكون لغة العمل الأدبى وشكله أكثر مرونة وبساطة. وكان هذا فى مجالات الأدب العربى يمثل ثورة راديكالية ضد الكلاسيكية المسيطرة المتجلية فى الجمود الأزلى للشكل الشعرى وفى اللغة الأكاديمية غير المفهومة بالنسبة للجمهور العريض من القراء. وقد عرض خليل جبران هذه الاتجاهات المرتبطة بنظرية الإبداع فى نص بعنوان: شعراء المهجر، ملخصا مبادئ نظريات الإبداع لجميع أدباء المهجر.

ولا يمكن مقاومة إبراز نقاط التشابه الواضحة بين بلايك وبين الرومانتيكية فى هذا الصدد، خاصة وأن جبران قد كتب عن التماثل بينه وبين بلايك الذى كان أيضا يشدد على الحاجة إلى تعبير أكثر بساطة من ناحية الشكل. ثم أورد ووردزوورث نفس المطالب فى مقدمة كتابه "القصائد الغنائية" الذى يعتبر إعلانا عن الرومانتيكية الإنجليزية. ومن ناحية أخرى أشار نعيمة بصراحة فى مجموعة المقالات بعنوان "فى المدينة الجديدة"

(بيروت ١٩٧٢، ص٦٢-٧٠) إلى التأثير المباشر لوالت ويتمان[٩] على أدباء المهجر الذين أثار إعجابهم تأكيد ويتمان فى الشكل الفنى الأكثر حرية والاستخدام الأكثر طلاقة للغة، بحيث إن قصيدة ويتمان سيقان الأعشاب وعلى وجه الخصوص قصيدة عنى لقيتا قبولا طيبا فى المهجر الأدبى العربى.

وأصاب الشكل الأكثر حرية واللغة الأشد بساطة، باعتبارهما مسلمات لنظرية الإبدا ع، بالتوتر على نحو مثابر موقف أدباء المهجر تجاه التقليدية السائدة فى الأدب العربى؛ لأنه انطلاقا من المسلمات المذكورة يقوم أدباء المهجر بشكل غير متوقع بإثراء التقاليد الأدبية العربية. لقد أدخلوا فيها المقطوعات الشعرية الناضجة فنيا التى فيها لكل مقطوعة شعرية قافيتها، وهو ما يعد انقلابا حقيقيا بالنسبة للقصيدة العربية التقليدية ذات القافية الواحدة والمنظمة تنظيما صارما من ناحية الوزن. ثم إن هؤلاء الأدباء كانوا يعتنون بالأجناس النثرية التى شقوا الطريق لها أمام الأجيال التالية ويتم بنجاح كبير فى الوقت الحاضر فى الأدب العربى تطوير الأقصوصة والرواية، وكذلك أيضا العمل المسرحى الذى طوره ميخائيل نعيمة. والأمر الأخير، رغم أنه من ناحية الأهمية ليس فى الموقع الأخير، فقد كتب خليل جبران وأمين الريحانى (١٨٧٦- ١٩٤٠)[١٠] لأول مرة فى تاريخ الأدب العربى "الشعر المنثور" الذى يستحق كل اهتمام. وعلى أساس هذا يمكن القول بأن خليل جبران وأدباء المهجر الآخرين رواد حقيقيون فى الأدب العربى الحديث الذى تبوءوا فيه مواقع شرفية عن طريق القيمة الفنية لمؤلفاتهم.

وإنه لمؤكد "إلهام" جبران فى مجال تحديث الأدب العربى بالأسلوب المذكور، ولكن من المهم أن تنميته بلا حدود للخيال بحسبانه أداة معرفية قادته إلى نوع آخر من الإلهام لم تتضح ثماره وضوحا كبيرا؛ ذلك أنه عن طريق رفضه لكل أنوا ع التنظيم المؤسساتى وللعقيدة وكذلك للفهم الكنسى لله، كان خليل جبران يسعى لأن يستبدل بهذا تفسيره وفهمه الذاتيين القائمين على الخبرات الصوفية الخيالية. وهكذا، فقد اتخذت ثورة خليل جبران فى المحصلة النهائية بعدا يمكن تسميته بالإلهامى وهى فى جوهرها أليست شيئًا جديدًا إذا أخذنا فى الاعتبار الاعتقاد السحيق بشأن الموهبة الطبيعية للشاعر.

وحفزت فحسب الفلسفة الوضعية المتصاعدة جبران وشعراء عصره لأن يشددوا على القيم المعرفية للأدب - إلى حد تأكيد الوظيفة الإلهامية للشاعر التى، وهى تقاوم يقينية الإدراك العلمى، تعارض نظرية هيجل بشأن وفاة الفن بمعنى هبوطه النهائى إلى أدنى منزلة فى مواجهة أسمى المعارف.

ومن خلال اعتقاده أن التفسيرات الإنجيلية والأساطيرية للعالم ليست صحيحة، وأنها تعرقل "الاتصال" المباشر وتعوق الإنجازات الخيالية الفردية، كان جبران يبدع نوعا من أساطيره فى نصوص الإلهام، معتقدا بصدق أنه يقوم بمهمة إلهامية. ووفقا لذلك فقد كان على يقين بأن الأدب له رسالة سامية للتوسط بين الشاعر "المستنير" وبين الأفراد الآخرين الذين ليس لديهم خيال نامٍ مثل الأديب ولذا فهم ليسوا قادرين على تحقيق الإنجازات الخيالية العليا. وسيلتقى القارئ فى كثير من الأحيان فى مؤلفات جبران بمثل هذا الإلهام.

ويتواجد إلهام هذا الكاتب فى صلة محددة وواقعية مع سماته البلاغية التى بالنسبة لها كانت تفيده باعتبارها نماذج للاقتداء الإنجيل والقرآن وكتاب نيتشه "هكذا تكلم زرادشت". ذلك أنه من المتميز بالنسبة لجبران أنه كان يهتم تحت تأثير هذه المؤلفات بالنثر المرتبط بالوحى وبالأقوال المأثورة وبالحكايات الرمزية. وكان جبران المتدين تدينا عميقا يمسك بيديه طوال حياته بالإنجيل الذى كان متوفرا لديه فى مكتبته بجميع لغات العالم تقريبًا، ولكنه لم يمسك به فحسب باعتباره مصدرًا للمعارف وللإلهامات، بل باعتباره عملاً أدبيًا كان يتعلم منه كيف يستخدم الاستفسارات البلاغية والحكايات الرمزية والمجازات والتشبيهات السامية القديمة وغيرها، وكيف أنه فى إطار الشكل الأدبى يتم تحقيق تأثيرات رائعة عن طريق مزج العواطف والأفكار. وبالذات مثل هذا الابتهاج الغامر بالخصائص البلاغية للإنجيل كان واحدًا من العناصر الرئيسية التى قربت جبران من كتاب نيتشه "هكذا تكلم زرادشت"؛ لأنه من المعروف على وجه العموم أن نيتشه شخصيًا كان فى هذا الشأن يستلهم الإنجيل.

وقد تمت كتابة كتب عن تأثير نيتشه على جبران أثبت فيها الباحثون المدققون فى مجال الدراسات المقارنة الكثير من جوانب التشابه بين كتاب "النبى" لجبران وكتاب نيتشه "هكذا تكلم زرادشت" بحيث إنها فى بعض الأحيان تقترب من الشكوك فى أنه انتحال فريد. ومثل هذه المقارنات مبالغ فيها والاستنتاجات التى تستنبط منها فى هذا الاتجاه خاطئة، على الرغم من أن هناك فى بعض الأماكن تشابهات معينة لافتة للنظر بين هذين الكتابين، وفى المقام الأول عناصر التشابه البلاغية. والحقيقة أن كتاب نيتشه قد ساعد جبران على إنهاء كتابه "النبى" وتبين هذا الأمر المعلومات التالية. فقد وضع جبران الكلمات الأولى لأشهر كتاب له على الورق (باللغة العربية) فى الرابعة عشرة من عمره، وبعد ذلك كتبها ونقحها لفترة طويلة وهو غير راض عنها باستمرار. ولما سافر فى العشرين من عمره إلى باريس وبفضل راعية الأدب مارى هاسكل(١١) التى أهدى لها كتبه وعينها بوصيته لرعاية ميراثه الأدبى ولوحاته، عثر على كتاب نيتشه المعنىّ الذى أثار إعجابه لدرجة أنه لم يفترق عنه لسنوات. وفى فترة إقامته الحاسمة فى باريس استأنف جبران عمله فى كتاب "النبى" (باللغة العربية أيضا) وليس هناك شك بأنه بدأ فى ذلك الحين يحصل على شكله النهائى، رغم أنه بعد خمس سنوات من عودته من باريس ظهر أمام الناشر الأمريكى باللغة الإنجليزية وبعنوان "النبى"(١٢).

وأثار كتاب "النبى" اهتمامًا هائلاً من جانب جمهور القراء فى العالم، وجرت ترجمته إلى كثير من اللغات فى العالم وبأعداد كبيرة من النسخ على نحو قلما يحدث. ويذكر الأستاذ الأردنى عيسى الناعورى، وهو من الأرجح أفضل متخصص فى أدب المهجر، أن كتاب "النبى" قد لقى عشرات الطبعات باللغة الإنجليزية، ومن اللغة الإنجليزية تمت ترجمته إلى خمسين لغة (أدب المهجر، القاهرة، ١٩٧٧، الطبعة الثالثة، ص٣٦١).

وهناك محاولات طموحة لكى يتم تعريف كل فلسفة جبران بأنها نيتشوية، وهو أمر لا يمكن تأييده؛ لأن جبران، وهو مفتون بالنبرة اليسوعية النيتشوية وبالأسلوب الحماسى الذى استخدمه للهجوم على تنظيم الديانة وعلى المؤسسة الاجتماعية، بقى خارج المنظومة الفلسفية لنيتشه وبقوله شخصيا إن فلسفة نيتشه فظيعة وخاطئة كلها.

والعرض السابق الذى قدمته عن تصوف جبران يبين أيضا استحالة تطابق المنظومتين الفلسفيتين لكل من نيتشه وجبران. وفى نهاية الأمر، فإن الفارق الكبير واضح بين إلحاد نيتشه وبين مصطفى الموحد بالله فى كتاب "النبى" واضح على سبيل المثال.

وليست بالقليلة المحاولات لأن يتم فى الكتب المكتوبة عن جبران خليل تفسير كتابه "دمعة وابتسامة" بأنه مدون تحت تأثير نيتشه (انظر، على سبيل المثال: آنى سالم لأوتو، الحكايات الرمزية لخليل جبران، نيويورك، ١٩٦، ص ٢١٥). إلا أن الحقيقة أن كتاب "دمعة وابتسامة" ظهر قبل اتصال جبران بنيتشه. وصدر هذا الكتاب فى حلقات مسلسلة فى صحيفة المغتربين "المهاجر" خلال الفترة من عام ١٩٠٣ وحتى عام ١٩٠٨، ولم يقم بنشره باعتباره كتابًا، إلا فى عام ١٩١٤ نسيب عريضة (١٨٨٧-١٩٤٦) الأديب العربى والناشر بالولايات المتحدة. ويذكر جبران فى رسالة إلى نسيب عريضة أن أخوته الروحية مع وليم بلاك قد انتهت بالذات بكتابه: دمعة وابتسامة، وأنه فيما بعد "حلت روح الكاتب بجسد شخص آخر (بجسد نيتشه - توضيح المؤلف) يحب القوة والعظمة" (مراسلات جبران، بيروت، بدون سنة إصدار، ص ٥٨). وبناء عليه، فينبغى تأمل موقف جبران تجاه نيتشه والإنجيل والقرآن على مستوى الأسلوب، وليس على مستوى الفلسفة، وهذا ليس بمعنى النقل الحرفى للسمات البلاغية، وذلك لأن جبران أعاد صياغتها صياغة فنية فى بنية كتابه الذى يعد أصيلا دون ريب وناضجا على الصعيد الفنى وفقا للتقدير العام. وكان أيضا موقفه من التقاليد الغربية ومن التقاليد الأدبية العربية فى غاية الكثافة والإبداع ولم يكن محاكيا، وبالذات مثل هذا الموقف من جانب جبران يوضح ضرورة وإمكانية المشاركة فى الروحانيات، بغض النظر عن أن الحضارتين المذكورتين تختلفان فى بعض النقاط الهامة.

وقام جبران فى مجال الأدب عن طريق التحولات المتعلقة بنظرية الإبداع بإثراء التقاليد الأدبية العربية مبينا أنه ليس من الممكن فى العصر الحديث انعزال الذات فى التقاليد الخاصة المقدسة، أى إن الصلات بالآداب الأخرى تؤثر تأثيراً محموداً مصقلاً، ومن ثم، فإن انفتاح تقاليد تجاه تقاليد أخرى يؤدى حتمًا إلى حدوث اضطرابات

فى المنظومة الثابتة للقيم. ومن أجل كل هذا فقد قام فى حينه عدد كبير من أتباع المذهب التقليدى ذوى التأثير فى العالم العربى بالهجوم بعنف على جبران مع توجيه اللوم له بإحداث فصل راديكالى مع التقاليد الأدبية العربية "وإضفاء الطابع الأوروبى" على الأدب العربى، ولكن كان يوجد أيضا فى نفس هذا العالم أولئك الذين فى معرض تحمسهم للقيمة فوق التاريخية لأعماله الأدبية أدركوا أهمية هذه المؤلفات فى "اللحظة" التاريخية الراهنة من تطور الأدب العربى. ولا يمكن فى الوقت الحاضر إغفال مؤلفات جبران فى كتب تاريخ الأدب العربى، والأكثر من ذلك: يتم وصف ثورته بأنها ثورة باسم الإنسانية، ويتأكد فنه الذى يدعم المثل العليا للإنسانية على أنه الحد الفاصل فى تطور الأدب العربى. ومن ناحية أخرى، فإن الاهتمام بمؤلفاته فى الغرب فى تصاعد مستمر، بحيث إنه تتم ترجمتها إلى جميع لغات العالم وفى طبعات ضخمة وبعدد كبير من الطبعات المكررة. وتذكر ترجمات حياة جبران أن الرئيس الأمريكى فى حينه روزفلت قال وهو مفتون بمؤلفاته: جبران هو العاصفة الأولى التى هبت من الشرق إلى الغرب، ولكنها لم تحمل إلا الورد. وفى الوقت الحالى، وكأنها تتحقق النبوءة الواردة بنهاية كتاب "دمعة وابتسامة"، الخاصة بالأديب الذى لم يلق خلال حياته فى الغالب القبول فى الشرق، بينما كان فى الغرب يشعر طوال حياته بعدم الانسجام مع المجتمع وبالاغتراب الذهنى: "جئت لكي أستمر للكل ومع الكل، وما أفعله اليوم فى وحدتى سيعلنه المستقبل للناس. وما أنطقه اليوم بلغة الفرد سينطق به المستقبل بلغات عديدة".

* * *

لقد اشتهر جبران بكتاب "النبى" ولكن تمت كثيرا أيضا ترجمة مؤلفاته الأخرى التى ينتمى العدد الأكبر منها إلى الكتابات الغنائية النثرية الموجزة[١٣]، غير أنه موضع تقدير كبير فى العالم العربى باعتباره شاعراً أيضاً، على الرغم من أنه بقى بعده عدد ضئيل من القصائد المكتوبة باللغة العربية؛ ذلك أن جبران، رغم أنه كان مناضلا

جسورا ضد الكلاسيكية فى الأدب العربى وضد الشعر المحب للشكل، المسيطر فى هذه التقاليد، فقد كان يفضل كتابة قصائده بالشكل التقليدى للموشح الأندلسى المركب الذى نشأ، وكان يلقى الرعاية فى أدب إسبانيا الإسلامية (ما يسمى بالأدب الأندلسى)، وهو موضع استحسان فى الوقت الحاضر فى العالم العربى.

وتمثل الموشحة إنجازا كبيرا للشعر العربى الذى يتسم بأحادية القافية والنظام الصارم لوزن الشعر. وباعتبارها شكلا مولدا تشجع الموشحة المقطوعة الشعرية التى تتميز بتنوع القافية والوزن، ما يسمى باللغة المألوفة المفهومة وفوق كل شىء الإيقاع الموسيقى. وتقوم بمهمة الإيقاع الموسيقى البارز للموشحة اللازمة التى تشير إلى أنها كانت مخصصة فى المقام الأول للأداء الغنائى(١٤).

وكتب جبران بالشكل الكلاسيكى للموشحة قصيدته المشهورة المواكب (فى عام ١٩١٩) وتتمثل الصفات الشكلية لهذه القصيدة فى أن قافية المقطوعة الأولى تسرى عبر القصيدة كلها، أى إنها موحدة بالنسبة لكل مقطوعة تبدأ كل وحدة كلية جديدة من ناحية الموضوع، منفصلة عن المقطوعة السابقة بنجيمات (فى الأصل هى القصيدة الرائية، أى القصيدة المقفاة بالراء). إلا أنه بعد هذه المقطوعة الشعرية تلى على الدوام مقطوعة أخرى بقافية مختلفة وفى النهاية تأتى فى هذا الشكل اللازمة الضرورية التى لها أيضا قافيتها. ووفقاً لقواعد وزن الشعر العربى (الخاصة بالكم) ففى هذه القصيدة للمقطوعات الشعرية ذات القافية الواحدة يوجد وزن موحد مؤلف من عدد محدد بدقة من التفعيلات على أساس التغيير التبادلى للمقاطع الصوتية القصيرة والطويلة وفقاً لصيغة ثابتة. ونظرا لأننا لدينا فى قصيدة المواكب ثلاثة أنواع من القوافى، فقد تم أيضا تحقيق تنوع فى وزن الشعر، بحيث إن هذه القصيدة الرائعة تصدم على نحو مثير للدهشة القارئ بدفعات شديدة واقعية من القوافى ومن المنظومات المتنوعة لوزن الشعر. إنها تمثل تناغما خارقًا للعادة ولطيفًا، سيمفونية حقيقية. ويستحيل نقل قالبها نقلاً دقيقًا إلى اللغة البوسنية بسبب عدم التجانس الكامل من ناحية الأجناس الأدبية بالنسبة لتقاليدنا البوسنية.

وليس لباقى قصائد جبران شكل مركب إلى هذه الدرجة، ولكنها أيضا تتميز بالوزن والقافية المتنوعين.

وفى النهاية، وأنا أذكر بأن جبران كان يكتب باللغتين العربية والإنجليزية، أعتقد أنه من المستحسن سرد قائمة أعماله حتى يتم تصحيح الأخطاء المرتكبة فى مختلف المختارات والترجمات الخاصة بمؤلفاته، وبالتالى لكى يتم تدارك الظلم مستقبلا تجاه مؤلفاته؛ لأن مثل هذا الظلم يتم ارتكابه ضدنا أيضا بواسطة الكتب الأجنبية، ولكن كذلك بواسطة المعدين والمترجمين المحليين غير المطلعين على مؤلفات جبران؛ ذلك أنه تنسب إلى جبران، بدون أية تعليلات،عناوين غير موجودة فى الأصل فى قائمة مؤلفاته، وإنما قام المعدون والناشرون بإعداد مختارات من عدد كبير من مؤلفاته مع عنونة هذه المختارات بعناوينهم "الرنانة" التى كانوا يريدون بها إثارة القراء – توجههم على الأرجح فى هذا مصالحهم التجارية. ومن بين مثل هذه الألوان من الاجتراء على مؤلفات جبران – بالإضافة إلى ذلك اللون الذى يمثل عدم التفرقة الأولية للشكل فى الترجمة المذكورة "قصيدة الزهرة" – يظهر على سبيل المثال كتاب جبران "حكم دينية" الذى لا يتواجد بهذا العنوان فى أعماله الكاملة، وهذا بدون أية توضيحات من جانب المعد أو المترجم. وعن طريق الكتاب المنشور باللغة الإنجليزية صدر بهذا العنوان أيضا الإصدار باللغة الصربية[١٥]. وفى الواقع، فإنه يتم أيضا باللغة العربية إعداد مثل هذه المختارات من مؤلفات جبران الأصلية والكاملة، مثل كتاب "البدائع والطرائف" التى أصدر فيها الناشر المصرى "مكتبة العرب" فى عام ١٩٢٤ مختارات من إبداعات جبران[١٦]. وأعتقد أنه لا يمكن مبدئيا تقدير المختارات تقديرا سلبيا، لو لم يتم اقتطاع فقرات موجزة من فقرات كلية كبيرة. وللأسف، فإن كتاب "حكم دينية" معد بالذات وفقا لهذا المبدأ، وفى هذا المضمار لا يتم توضيح أن هذه مقتطفات، ولا من أين تم اختيارها، وتظهر فى شكل مواعظ، بل وحتى على أنها أقوال مأثورة[١٧].

وقد كتب جبران خليل جبران باللغة العربية المؤلفات التالية: عرائس المروج - مجموعة قصصية فى عام ١٩٠٦، الأرواح المتمردة - مجموعة قصصية فى عام ١٩٠٨، الأجنحة المتكسرة - قصة فى عام ١٩١٢، دمعة وابتسامة - كتابات عاطفية قصيرة فى عام ١٩١٤، العواصف - كتابات عاطفية قصيرة فى عام ١٩٢٠، قصيدة بعنوان "المواكب" فى عام ١٩٢٩، وعدد قليل من القصائد الأخرى.

وكتب مؤلفات باللغة الإنجليزية، وتم نشر بعضها بعد وفاته: الرجل المجنون (١٩١٨)، البشير(١٩٢٠)، النبى (١٩٢٣)، الرمل والزبد (١٩٢٦)، اليسوع ابن لرجل (١٩٢٨)، آلهة الأرض (١٩٣٢)، الهائم (١٩٣٢)، حديقة النبى (١٩٣٣).

وتمت على الفور ترجمة المؤلفات المكتوبة باللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية، وهذا تحت إشراف جبران، باستثناء المؤلفات التى تم نشرها بعد وفاته، وهو ما ينبغى أن يكون ضمانا لصحة الترجمة.

الهوامش

(١) جبران خليل جبران مولود عام ١٨٨٣ بشمال لبنان ببلدة بشرى، بالقرب من غابات الأرز ومنبع نهر قاديشا. وفى الثانية عشرة من عمره رحل مع أسرته إلى بوسطون بالولايات المتحدة الأمريكية، حيث عاش جزءًا كبيراً من حياته. وأقام أيضا فترة فى جرينتش فيليدج بنيويورك. وقد توفى فى نيويورك حينما كان يبلغ من العمر الثامنة والأربعين. ونظرا لأنه انفصل مبكراً عن العالم العربى، فقد أرادت عائلته أن يجيد تعلم اللغة العربية، وأن يتعرف الثقافة العربية فعاد جبران إلى لبنان وفى مدينة بيروت كرس نفسه للدراسة. وطبعت إقامته القصيرة فى بيروت بصمة قوية على شخصيته وإبداعه. ثم أقام فى باريس فى الفترة من عام ١٩٠١ وحتى عام ١٩٠٣ مرتويا من منابع الأدب الأوروبى. وبناء على موافقة كتابية من شقيقة جبران تم نقل رفاته بالباخرة من الولايات المتحدة إلى مسقط رأس جبران، حيث تم استقباله بتشريف عظيم وتمت مواراته فى السكون الأبدى لغابات الأرز بجانب الخرير اللطيف لنهر قاديشا. وكأنما قد تحققت الرسالة من وصيته العاطفية بعنوان "عودة المحبوب"، أو كأنما تحققت رؤيته المذكورة فى نص له بعنوان: "لكم ما لكم، ولى بلدى لبنان" حيث يقول وهو يصف "أبناء بلدة لبنان" الذين يفتخر بهم: "إنهم أولئك الذين يتركون لبنان دون امتلاكهم لأى شىء فيما عدا النشوة فى قلوبهم وقوة عضلاتهم، ويعودون إليه بجميع خيرات الأرض بين أيديهم وبأكاليل من الغار على رءوسهم".

(٢) عن أهمية أدب المهجر فى التقاليد الأدبية العربية، وعن تغلغل أدبى الدائرتين الحضارتين الغربية والشرقية الإسلامية فى نظرية الشعر المهجرية تم عندنا بالبوسنة والهرسك نشر دراسة: أسعد دوراكوفيتش، نظرية الإبداع الخاصة بالأدب العربى بالولايات المتحدة – تشرب التقاليد الأدبية، دار نشر زيد، سرايفو، ١٩٩٧. (صدرت نفس الدراسة باللغة العربية أيضا: نظرية الإبداع المهجرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٩)،.

(٣) رالف والدو إيمرسون (١٨٠٣–١٨٨٢) فيلسوف وشاعر أمريكى، كتب المقالات وألقى محاضرات، ويعتبر رأس الحركة المتسامية فى الأدب الأمريكى فى أوائل القرن التاسع عشر ترى الفلسفة المتسامية أن اكتشاف الحقيقة يتم بدراسة عمليات الفكر لا عن طريق الخبرة أو التجربة (توضيح المترجم).

(٤) فى عصر الدولة الأموية كان الشعر العاطفى العذرى جنسا أدبيا خاصا تتم رعايته، ويتميز بحب امرأة واحدة ويخوض التجربة المأساوية للحب. شىء مماثل موجود فى أدبنا البوسنى فى قصيدة عمر ومريم.

(٥) سامونيل تايلور كوليريج (١٧٧٢–١٨٣٤) شاعر وفيلسوف إنجليزى وصديق للشعراء ووردزورث ولورد وبايرون وشيلى. كان يعانى من آلام جسدية وعاطفية دفعته إلى إدمان المخدرات. له قصيدة مشهورة بعنوان: "قبلاى خان". وهو يعد من شعراء الحركة الرومانتيكية الإنجليزية، كما يعتبر من أعظم المنظرين الأدبيين فى عصره (توضيح المترجم).

(٦) ويليام وورد زوورث (١٧٧٠-) من أبرز شعراء الحركة الرومانتيكية الإنجليزية. لم تلق فى البداية قصائده قبولا لدى الجماهير، ومع ذلك ساعده أصدقاؤه من أجل التفرغ للكتابة. والتقى فى ذلك الحين بالشاعر ساموئيل كوليرج، وكونا صداقة حميمة واشتركا فى عمل مجلد يحوى الأشعار الرومانسية سمياه بالقصائد الغنائية. وقد حاولا فيه استخدام اللغة المألوفة فى شكل شعرى. وعلى الرغم من أن أشعاره كانت تقابل بالنقد، فإنها اكتسبت شعبية واسعة فيما بعد (توضيح المترجم).

(٧) توماس كارليل (١٧٩٥-١٨٨١) من شعراء الرومانتيكية الإنجليزية البارزين، وكاتب مقالات وساخر ومؤرخ إسكتلندى. فقد إيمانه بالمسيحية التقليدية (توضيح المترجم).

(٨) وليم بلايك (١٧٥٧-١٨٢٧) شاعر رومانتيكى ورسام إنجليزى. يتسم شعره الغنائى الرمزى بالنضال بين قوى النور والظلام، وهو ملهم بالثورة الفرنسية (توضيح المترجم).

(٩) والت وايتمان (١٨١٩-١٨٩٢) من رواد الشعر الأمريكى. اشتغل فى صباه فى مطبعة، وكان يقرأ كل ما تصل إليه يداه. وأثرت هذه القراءات على شعره من ناحية الإيقاع والمضمون خاصة فى مراحله المتأخرة. عمل بالصحافة والتدريس واشتغل بالسياسة وكان من الرواد الأوائل الذين أرسوا دعائم الديمقراطية الأمريكية.

لقب بأبى الشعر الحر، حيث إنه ضرب بكل القوالب الشعرية القديمة عرض الحائط، فقد تمكن من تحطيم القوالب الأوروبية التى كان يصب فيها الشعر الأمريكى عنوة، مما جعله مجرد تقليد باهت يخلو من عناصر الأصالة التى تنبع من تربة الوطن نفسه (توضيح المترجم).

(١٠) أمين فارس أنطوان الريحانى (١٨٧٦-١٩٤٧) مولود ببلدة الفريكة من قرى منطقة المتن الشمالى بجبل لبنان. نشأ فى أسرة مارونية. ويعرف أن بيت العائلة كان محاطا بشجر الآس أو الريحان فبات يعرف ببيت الريحانى.

وهو أديب وشاعر ومؤرخ وكاتب للرواية وللقصة والمسرحية، ورحالة وسياسى ومرب وعالم آثار وناقد وخطيب ورسام كاريكتير وداعية إلى الإصلاح الاجتماعى. ويعد من عمالقة الأدب العربى ورجال الفكر، ملقب بفيلسوف الفريكة نسبة إلى بلدته. تأثر بمبادئ الثورة الفرنسية وانتقد المادية الغربية، وكان معجبا بنشاط الأمريكيين. وأثرت كتاباته فى الأوساط الأمريكية والعربية. وقد كتب عن الرقى ومعناه وعن الحياة السياسية والاجتماعية وحض المغتربين على التطوع للدفاع عن أوطانهم واستقلال بلادهم. وقد تأثر بفلسفة شكسبير وكارليل وفولتير.

خلف وراءه قدراً ضخماً وقيماً من الأعمال الأدبية والتاريخية، علاوة على كتاباته للمسرحيات والقصص باللغتين العربية والإنجليزية. وكان من أشهر أدباء المهجر بعد جبران خليل. ويعد الريحانى أول من كتب الشعر المنثور فى الأدب العربى حيث أصدر فى عام ١٩١٠ ديوان "هتاف الأودية". وهو من رواد الرومانتيكية ومن أسبق الداعين إلى تحرير الشعر من أسر الأوزان والقوافى. تأثر كثيرا بالشاعر الأمريكى والت وايتمان (توضيح المترجم).

(١١) كانت مارى هاسكل امرأة مستقلة فى حياتها الشخصية وتكبر جبران بعشر سنوات. وقد لعبت دوراً غاية فى الأهمية منذ أن التقيا. فقد لاحظت أن جبران لا يحاول الكتابة بالإنجليزية، بل يكتب باللغة العربية أولا ثم يترجم ما كتبه إلى الإنجليزية فنصحته وشجعته كثيرا على الكتابة بالإنجليزية مباشرة. وجدير بالذكر أن جبران قد عرض عليها الزواج إلا أنها رفضت (توضيح المترجم).

(١٢) بمناسبة ترجمة هذا الكتاب إلى اللغة البوسنية، فرضت مشكلة كيفية ترجمة عنوان الكتاب نفسها. وفى الترجمة إلى اللغة الكرواتية انحاز المترجم ماركو جرتشيتش إلى كلمة "النبى"، إلا أن مترجمتنا البوسنية عمره سليمانوفتشيتش - حيدريفتيتش استبعدت هذا الحل فى الترجمة، وذلك لأن كلمة "نبى" لها دلالات سلبية، بل ولها صدى ازدرائى فى الإسلام وفى التقاليد الإسلامية. فكلمة "النبى" تتضمن فى مجال السيمانطيقا جرعة كبيرة من عدم الحرية وعدم الثقةبل والدجل، وهى فى ذات أساسها تحط من قدر الرسالة. ومن ناحية أخرى فكل من كلمتى المبعوث والبشير لا تتطابقان مع مضمون الكتاب، نظرا لأنه يعبر فى شكله الأدبى عن اعتقاد الكاتب بالمهمــة الإلهامية للشاعر بالمعنى الذى حللته بالضبط: تفوق فهم وإدراك الشاعر للعالم فى مقابل يقينية المعرفة العلمية ومن الأرجح أن الأكثر قبولا هو ترجمة العنوان "بالرسول".

(١٣) قمت فى مرات عديدة بنشر مختارات وترجمات من مؤلفات جبران. لمزيد من التفاصيل انظر ثبت المراجع بنهاية الترجمة.

(١٤) توجد فى الدراسات الاستشراقية نظريات جادة تتحدث عن أن الموشحات الأندلسية والأزجال، بشكلها الشعرى الموسيقى، قد أثرت تأثيراً حاسماً على الشعر البروفانسى التريادورى، وأن كلمة تروبادور ترجع إلى الأصل العربى طرب بمعنى غنى أو أنشد (بمصاحبة الموسيقى) أو بمعنى الإعجاب بالموسيقى. ويمكن فى الوقت الحالى سماع الكثير من قصائد جبران على شرائط بأصوات أشهر المطربين العرب.

(١٥) خليل جبران، حكم روحية، جرافوس، بلغراد، ١٩٨١ ترجمة ياسمينيه بوايو.

(١٦) رغم أن الكتاب تم نشــره فى حياة الكاتب، فإنه لم يكن له أى دور فى اختيــار الموضوعات ولا فى عنونة الكتاب.

(١٧) مثل هذه المختارات تمثل أقبح أساليب الاستغلال التجارى لكتاب مشهور وتعتبر تقريباً عدواناً وحشياً على سلامة بنيته الأصلية.

الفصل السادس

نحو الهيكلة الحديثة للرواية العربية(*)

بمناسبة نشر رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح ترجمة وتقديم دليله ديزداريفتيش، سفيتلوست، سرايفو، ١٩٩٥، ١٥٧ صفحة.

منذ عقود والأعمال الأدبية للأديب السوداني الطيب صالح (المولود في عام ١٩٢٧) وهي مادة لدراسات نقدية وإبداعية جادة، وتم إدراجها في البرامج الدراسية بالجامعات، أما روايته "موسم الهجرة إلى الشمال" (في عام ١٩٦٧) غير الكبيرة من ناحية الحجم فقد لاقت خمس عشرة طبعة باللغة العربية، ومن ثم يجرى الحديث عنها في العالم العربي في الوقت الحاضر على أنها أكثر الكتب رواجا، وحسب معلوماتي فقد تمت ترجمتها إلى كثير من اللغات في العالم.

ونقرأ رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" على أنها رواية ملتزمة تقدم عن طريق أساليب الشكل الروائي الحديث والتدرج النفسي الرقيق في إبراز الاختلافات - بتفسير النزاع المفجع بين الإحساسات الذاتية المصاغة بتحديداتها الحضارية والاجتماعية، أو ربما بعبارة أدق، النزاع بين الإحساسات الذاتية التي تتطور في اتجاه النهاية المأساوية على مستوى التغلغلات المفعمة بالحركة بين القيم وأساليب التفكير الخاصة بالدائرتين الحضارتين: الأوروبية والشرقية الإسلامية.

(*) تم نشر هذا البحث في: مجلة أوديك، الخريف، سرايفو، ١٩٩٦، العدد رقم ٤، ص٢٩ وما بعدها.

وأريد أن أؤكد فى المقام الأول، عن طريق إبراز كلمة الإحساس الذاتى، عدم اتفاقى مع دليلة ديزداريفيتش المترجمة الجيدة - على كل حال - للرواية وكاتبة المقدمة بأن الأمر فى الرواية يتعلق بصدمة قوية هائلة، أى يتعلق بالاستعمار (ص١٥١)، بل إن موضوع الرواية هو التصوير النفسى والأخلاقى للشخصيات التى عن طريق تلقيها وتعليمها فى الغرب أصبحت إلى الأبد منفصلة عن القيم الخاصة بمسقط رأسها، دون أن تفلح بعد ذلك فى الالتحام مع النظام المكتشف حديثًا لقيم الغرب. واستحضار الاستعمار فى تفسير الرواية هو أمر فلسفى وضعى أكثر من اللازم وفى الحقيقة لا أساس له.

ومن ناحية أخرى، فإننى بالتشديد على عبارة الإحساس الذاتى أنوه إلى أهم عنصر لنظرية الإبداع الخاص بهذه الرواية التى تتطور شخصياتها من الداخل، وليس من موقف مسيطر يقوم بالتدخل باستمرار، ومن ثم فإنها - بالذات باعتبارها إحساسات ذاتية - تقوم باتصالات كثيفة مع إحساسات ذاتية أخرى، ومؤثرةً تأثيرا حاسما على بعضها البعض وتتشكل - بالطبع - فى اتصالات تتزايد حدتها على الصعيد الفنى وبناء عليه، فإن رواية الطيب صالح مبنية على أساسها وبالدرجة الأولى على نحو متعدد النغمات، بدون شخصيات محولة إلى واقع بقلم مؤلف يعلم كل شىء، وأرى أن هذه بالذات واحدة من أكبر قيم أسلوبه الفنى الذى توصى به هذه الرواية على أفضل نحو.

ذلك أن موقع المؤلف غير ظاهر، وجيد جداً أنه على هذا النحو؛ لأنه فى رواية مبنية بشكل مختلف - بالذات؛ لأن موضوعها هو الصراع المأساوى بين القيم فى الدائرتين الحضارتين -كان حتما سيكشف الوضع الأخلاقى للكاتب، وكان يتحتم علينا أن نقوم بتقييمه بطريقة مختلفة تمام الاختلاف.

ويمضى الطيب الصالح إلى مدى بعيد للغاية فى تجويد الأسلوب البنيوى المشار إليه بحيث إنه، لأول وهلة، يخدع القارئ بأنه يدخل فى الرواية - بواسطة الفقرات الأولى - الراوى، "المؤلف" الذى يعتزم أن يسرد لنا الحكاية بلهجة المتكلم. ولذلك فإن القارئ يتوقع تماثل الراوى مع المؤلف (وهكذا أيضًا كاتبة المقدمة لا تميز فى بعض

الأحيان بين هذين الموقفين، الأمر الذى يعد مأساة جوهرية بالنسبة لنظرية الإبداع الخاصة بهذه الرواية، (انظر ص ١٥٢)، ومن ثم فهو يتوقع وفقًا لهذا وضعًا مميزًا للراوى، إلا أن المؤلف لا يحقق ببراعة ممتازة وبفعالية متوازنة - هذا التوقع، مع قيامه أيضًا بتطوير شخصية الراوى باعتبارها إحساسًا ذاتيًا فى عالم الرواية، الإحساس الذاتى الذى أصبح مستقلاً وغير متميز بالنسبة للمؤلف عن طريق التركيب الفنى. وتتزايد هذه" التوقعات غير المحققة "عن طريق الديناميكية المثيرة التى يتطور بها الراوى بالذات" أيضًا باعتبارها إحساسا ذاتيًاخلال الاتصالات المفعمة بالحركة مع الإحساسات الذاتية الأخرى، ويبدو لى أن هذا صحيح وثمين بشكل مضاعف. فمن ناحية يتبين أن هذا مبدأ بنيوى أساسى للرواية يجعلها متناغمة ومنفذة باعتبارها منطقية بواسطة البناء الفنى، ومن ناحية أخرى - وبالتوازى مع هذا - يكتسب الحدث فى الرواية عن طريق الأسلوب المبين حيوية وما يسمى بالطرافة، نظرا لأن غايته الأساسية هى بالذات فى النمو المفعم بالحركة للإحساس الذاتى الخاص بالراوى فى المواجهة مع الشخصيات الأخرى.

وإصرار الكاتب على المبدأ الأساسى لنظرية الإبداع الذى أتحدث عنه يمضى إلى حد بعيد لدرجة أن الراوى الذى يقص علينا هذه الحكاية يقوم فى النهاية بالانتحار (كيف يمكن عندئذ أن يروى لنا اعترافه؟!). وبذلك فإن العنصر البنيوى المسيطر، أو العنصر الأساسى للبنيان الفنى، بارز على النحو الأمثل، ومن ثم، فإن هذه الرواية تقدم نفسها على أنها عمل فنى يتنامى فيه إلى النهاية الإحساس الذاتى للبطل بحسبانه نتيجة منطقية.

وفى الحقيقة، وفاة البطل - الراوى ليست" جلية"، بل نراها فى شكل دائرة مفتوحة، ولكن الأمل فى نجاته تظل فحسب موجودة لدى السذج والقراء غير المثقفين أدبيا. وفى تلك اللحظة التى دخل فيها، عند انبلاج الفجر، إلى المياه وهو عار تمامًا (أى مستعد للموت، ص١٤٦)، شعر بأن الموت سيحدث له مثل الولادة (ص١٤٩). وبغض النظر عن أنه فى الرواية كانت الكلمات الأخيرة للراوى - الغارق " النجدة!"،

فقد كانت النهاية المفجعة حتمية، مشروطة بالبناء المثابر للرواية وبتطور الإحساس الذاتي الذى يلزم لتقديمه على نحو كامل مساحة كبيرة، ولكنى أقول فحسب إن الحدث الختامى سبقه انتحار مصطفى سيد - الشخصية الرئيسية بالفعل التى تسيطر على الرواية إلى درجة التماثل، وانتحار المرأة التى يحبها الراوى حبا هائلاً وبطريقة عجيبة، ومجموعة من النهايات المفجعة الأخرى الناجمة عن عدم كفاءة الأبطال لأن يسددوا استحقاقات الصدامات العنيفة عن طريق إقامة علاقات صلبة ومدروسة بعمق.

وتم على نحو بارع عن طريق الوسائل البلاغية توفيق إيقاع السرد مع ديناميكية تحويل وعى الأبطال والأحداث المرتبطة بذلك. وهكذا فإن الفقرات الأولى المتجانسة تترك انطباع السرد الهادئ الرزين، بأسلوب أفضل نثر واقعى، غير أنه يتم تدريجيا تسريع الإيقاع وبعد ذلك تختلط الحقيقة فى بعض الأماكن باللاواقعى والخيالى- بالضبط على نحو متناسب مع تطور الأحوال النفسية للأبطال - بحيث إنه فى النهاية ذاتها أصبح الإيقاع متسرعا إلى أقصى حد، ويحصل على شكل اللهث والارتجاف، وترتطم بالقارئ الاستعارات المفاجئة القوية.

وعلى مستوى الفكر، فإن رواية الطيب صالح تعد صياغة فنية للقاء شامل فى هذا الزمان بين قيم الشرق والغرب، متمثل فى شخصيات الأبطال الرئيسيين وفى مصائرهم. والراوى ومصطفى سيد هما مثقفان عربيان ممتازان تلقيا تعليمها فى الغرب (والمعرفة العابرة بأن الكاتب أيضا تلقى تعليمه فى لندن يمكن أن تكون ثمينة بالنسبة لأنصار التناول البيوجرافى أو المؤيدين للتأثير الشخصى فى تفسير الرواية) ولدى عودتهما إلى الوطن تملكهما فى يأس إحساس بعدم الانسجام لدرجة أنهما من خلال اتصالاتهما مع بيئتهما يثيران صراعات مفجعة ويسببان اضطرابات فى هذه البيئة ويعمقان باستمرار عدم التوافق مع ذات النفس خلال تقدمهما فى قسوة صوب النهاية المهلكة.

وفى أثناء قراءتى للرواية كنت أفهم كلمة الشمال التى تم إبرازها فى عنوان الرواية وتم تكرارها كثيراً من المرات فى الفقرات الختامية، على أنها استعارة متميزة للغرب، ولكنها كلمة يشعر فيها الكاتب بكثير من "البرودة" و"الغموض" وتزداد شدتها على نحو خاص إذا تواجد فيهما السودانيون على سبيل المثال. وتمتد هذه الاستعارة، وفى كثير من الأحيان تتكرر على نحو إيقاعى، تقريبًا فى نهاية الرواية، حينما يعترف الراوى – الغريق، فى اللحظات الأخيرة من حياته، اعترافا قاطعا بقوله لقد أدركت أننى فى وسط الطريق بين الشمال والجنوب (ص ١٤٨)، وبعد ذلك بلحظة يلمح سربا من طيور الحجلان مقرراً بجملة قاطعة: إنها تطير فى اتجاه الشمال (ص١٤٨). وفى النهاية كان يسبح بنفسه صوب الموت: "كنت أسبح تجاه الشاطئ الشمالى" (ص١٤٧).

والقارئ المدقق، وذلك الذى يهتم ببنيان مثل هذا العمل الأدبى الهام، لن يشعر بالفجأة من نهاية الرواية ولا من التطور المثير لشخصياتها – إحساساتها الذاتية؛ لأنه تم على الصفحة الأولى للرواية التلميح إلى الإثارة وإلى النهاية بواسطة القلم الماهر للطيب صالح، بينما كنت أتأمل الجذع القوى المعتدل للنخلة وإلى عروقها المطمورة فى الأرض وإلى الفروع الخضراء التى تنبثق من الرأس، أدركت أنه مازال كل شىء على ما يرام.(...) أنا لست قلما تحمله الرياح، بل كيان بجذور وفروع وغاية للوجود، مثل هذه النخلة" (ص٥).

فى هذا العبور الهادئ من حيث الظهور الحافل – فى الحقيقة – بالعواطف والرموز والتلميحات، حيث تقريبا كل كلمة لها وزن كبير وتقدم نفسها على أنها نوع من الشفرة فى رواية مبنية بهذا الشكل – وبناء عليه يتم فى هذا العبور الإحساس بدحض غير مباشر للقول المذكور بالذات، ويجرى التلميح إلى المشكلة المصيرية للاكتشاف الذاتى للبطل.

وتوجد أيضا مجموعة كاملة من المستلزمات من الأفكار التى لا ينبغى فهمها على أنها مجرد وصف، ولا حتى على أنها إقرارات تثرى فحسب التنوع العاطفى للرواية، بل

على أنها وسائل للتصوير النفسى للشخصية، ومن أجل صياغته الفنية والإعراب عن موقفه المثير للجدل تجاه سكان القرية وعلى وجه الخصوص تجاه مسقط رأسه: "لأول وهلة كان هناك شىء مثل الضباب بينى وبينهم... إلا أن الضباب انقشع" (ص٥). ويحف القرية ضوء شاحب، وكأنه لم يكن فى السماء ولا على الأرض". والإثارة للشهوة التى تسود الرواية، مع قيامها بتأثير هدام على وعى الأبطال ومن أجل هذا تقودهم نحو المأساة الحتمية - بارزة بروزا قويا فى رؤية أحد الأبطال التى بالنسبة له "وحتى غروب الشمس ليس دما، وإنما هو حناء على قدمى امرأة" (ص٩٩)... إلخ.

ونظراً إلى كل ما جرى ذكره، وهو ما أقدمه فحسب باعتباره صورة تمهيدية لأحد القراءات الممكنة لرواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، فإنى أميل إلى تزكية هذه الرواية صغيرة الحجم باعتبارها واحدة من أفضل مؤلفات الأدب العربى المعاصر الذى اطلع عليه بقدر ضئيل جمهورنا بالبوسنة والهرسك، والذى - من الجلى - أنه يمر بعملية تحرك مستمرة.

الفصل السابع

طه حسين - الطريق ما بين التقليدية والتقاليد

(بمناسبة صدور السيرة الذاتية
لطه حسين كتاب الأيام باللغة البوسنية)(*)

كان شاعر واحد فحسب فى الأدب العربى الحديث يحمل لقب الثناء الذى حظى بالقبول بوجه عام وهو" أمير الشعراء"، وكان أديب واحد فحسب فى العصر الحديث أيضا، يحمل لقب الثناء "عميد الأدب". والاثنان مصريان. والشاعر هو أحمد شوقى والأديب هو طه حسين. وفيما عدا الوطن المشترك وحقيقة أنه لم يرث أحد عنهما أبدا اللقب، فإن أحمد شوقى وطه حسين لا يشتركان تقريبا فى أى شىء، بل الأكثر من ذلك أنهما كانا يتحركان صوب قطبين متناقضين فى الوقت الذى كان فيه الأدب العربى يقاوم بطريقة درامية لقرون التقليدية العقيمة بحثا عن القيم الأصيلة والتقييم النقدى للتقاليد الأدبية.

وخلافا لأحمد شوقى، باعتباره شاعراً تقليدياً على نحو واضح، ينتمى طه حسين إلى رواد الأدب العربى الحديث الذين قضوا القرن كله فى صراع مع التقليدية، مطالبين بوضع نظام تقييمى يتم فيه على نحو مناسب تقييم المؤلفات التى تحيط

(*) تم نشر هذه الدراسة لأول مرة فى: طه حسين، الأيام، سيفيتلوست، سرايفو، ١٩٩٨، ص٥-١٤.

بالعصر الحديث وتعبر عن حساسية الإنسان المعاصر. ولكن، من الضرورى الإشارة - وسأعود - إلى هذه النقطة فى بقية العرض - إلى أن طه حسين، مثل مبدعين كثيرين فى عصره لهم دون شك مآثر، كانت لديه أوهام معينة ناجمة عن الموقف غير النقدى تجاه الأدب، وبوجه عام تجاه القيم الثقافية للغرب التى افتتن بها لدرجة أنه، وهو يقارنها بالتقاليد الأدبية العربية، تمكن من اتخاذ موقف سلبى تجاه هذه الثانية (أى تجاه التقاليد العربية - توضيح المترجم). غير أن الانفتاح السريع والرحيب للأدب العربى تجاه ذلك الأدب التابع للتقاليد الغربية - من الجلى أنه كان بالضرورة يشتمل على فقدان للتوجه من حين لآخر، ولكن - بالنظر إلى هذا الأمر من على البعد الراهن - فيمكننا التوصل إلى استنتاج بشأن خصوبة هذه الاتصالات المكثفة بين الحضارتين.

وطه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) مولود بمدينة مغاغة بجنوب مصر. وفقد بصره فى الثانية من عمره وهذا الحادث المفجع ستكون له بالطبع عواقب بعيدة المدى ومصيرية. وبهذا تم - فى المقام الأول - بدرجة كبيرة تحديد مسار حياته. فقد كان أغلبية الشبان الأكفاء يختارون حفظ القرآن الكريم عن ظهر قلب (وهو ما يتحدث عنه بالتفاصيل فى كتاب الأيام)، وبعد ذلك ذهب فى الثالثة عشرة من عمره إلى جامعة الأزهر الشريف العريقة حيث شرع فى دراسة علوم الدين واللغة وجذبت انتباهه بشكل خاص تقريبا المحاضرات العابرة التى كان يلقيها الأستاذ المرصفى.

وفى عام ١٩٠٨ سجل نفسه أيضا بالجامعة الأهلية التى يذكرها المستشرقون بأنها الجامعة المصرية، وهنا أخيراً ولفترة طويلة من حياته كان مبهورا بمحاضرات المستشرقين، وعلى وجه الخصوص محاضرات الإيطالى نلينو(١)، فى مجال تاريخ الأدب العربى. وسيبرز الأديب فيما بعد فى كثير من الأحيان أن المستشرقين أيقظوا بداخله الاهتمام بدراسة الأدب، وعلى الأخص إتقان المنهجية العلمية التى لم يكن على اطلاع كاف عليها ولا المرصفى، وهو أحد الشخصيات المشرقة النادرة فى كتاب السيرة الذاتية لطه حسين "الأيام".

وفى عام ١٩١٤ ناقش طه حسين رسالته للدكتوراه التى تم طبعها تحت عنوان "ذكرى أبى العلاء" وتم تقدير الدراسة عن مؤلفات هذا الكاتب (الكفيف) البارز بالأدب العربى (فى القرن العاشر والحادى عشر) على أنها دراسة أدبية تاريخية مبتكرة تدرج مستحدثات هامة فى المنهجية العربية الخاصة بعلم الأدب. ويبحث فيها طه حسين بدقة بالغة حياة أبى العلاء المعرى وبيئته، ويوجه عام المجموعة الرحيبة من الظروف التى أثرت على "تشكيل" فنه وفلسفته. وبهذا ألمح طه حسين فى وقت مبكر للغاية إلى النموذج السببى لتفسير الأدب الذى سيسيطر فيما بعد على دراساته.

وبسبب النجاح البارع لرسالته قررت الجامعة الأهلية إرساله فى بعثة إلى فرنسا لاستكمال دراساته. وعلى الرغم من اتساع اهتماماته فى جامعة السوربون (دراسة اللغتين اليونانية واللاتينية والتاريخ)، فإنه كان يهتم على الأكثر بعلمى الاجتماع والفلسفة، وفى عام ١٩١٧ ناقش بتلك الجامعة رسالته الثانية للدكتوراه المخصصة للمؤرخ العربى والباحث فى علم الاجتماع ابن خلدون (١٣٣٢- ١٤٠٦) - بعنوان "دراسة تحليلية نقدية لفلسفة ابن خلدون الاجتماعية" (وتم نشرها فى القاهرة فى عام ١٩٢٥ بعنوان: الفلسفة الاجتماعية لابن خلدون". وعلاوة على كل هذا تعرف تعرفا جذرياً الأدبين الفرنسى والإغريقى القديم، وبعد عودته إلى مصر، قبيل الحرب العالمية الأولى، أخذ يحاضر بالجامعة عن التاريخ والأدب اليونانيين، وأصدر كتابين فى هذا المجال: صحف مختارة من الشعر التمثيلى عند اليونان (القاهرة، ١٩٢٠) ونظام الأثينيين (القاهرة، ١٩٢١). ووفقا للحكم السائد فى تاريخ الأدب العربى، فإن طه حسين بأبحاثه الأولى هذه أبرز رغبته الشخصية التى ستفهم فيما بعد على أنها من أوهام الشباب - لأن يقنع الرأى العام الثقافى العربى بأن العرب ينبغى أن يؤسسوا نهضتهم على الثقافة اليونانية القديمة، بنفس الطريقة مثلما فعل الأوروبيون ذلك. وبالطبع مثل هذا الاعتقاد خطأ كبير لا يأخذ فى الاعتبار التباين الكامل بين هذه الثقافات والتقاليد - إلى حد انحدارها عن مصادر متباينة.

وبعد إدراكه أن الدراما اليونانية القديمة لم تلق القبول المتوقع، انفتح طه حسين انفتاحا واسعا تجاه الأدب المسرحي الفرنسي، ونشر كتابا بعنوان: "قصص تمثيلية لجماعة من أشهر الكتاب الفرنسيين" (القاهرة، ١٩٢٤) وترجمات لراتسين ولغيره من الأدباء الفرنسيين.

وبانتقاله إلى الجامعة التى تم إصلاحها تولى طه حسين قسم الأدب العربى وأصبح اسمه فى الأعوام التالية معروفا للرأى العام العربى العريض - بفضل دراسة خصصها للتقاليد الأدبية العربية؛ ذلك أنه نشر فى عام ١٩٢٦ كتيبا مؤلفا من ١٨٣ صفحة بعنوان: "عن الشعر الجاهلى" الذى أصبح واحدا من أشهر الكتب فى تاريخ الكتب العربية الحديثة، والذى نقل بسرعة البرق اسم الكاتب عبر جميع دوائر الاستشراق فى العالم.

وعالج هذا الكتاب بأسلوب راديكالى جديد المشكلة القديم المتعلقة بأصالة الشعر الجاهلى العربى، وأول من تحدث عنها، وإن كان بأسلوب مختلف، الباحث العربى الشهير فى فقه اللغة ابن سلام الجمحى (المتوفى فى عام ٨٤٦). ويذكر طه حسين أنه من الضرورى عند دراسة التقاليد الأدبية إغفال كل ما قيل عنها من قبل، ومن ثم فهذا هو السبيل الوحيد الممكن للتوصل إلى حقائق سليمة. وأكد أيضا عزمه على أن يطبق تطبيقا مثابرا فى دراسة تاريخ الأدب المنهج العلمى النقدى لديكارت الذى يصر على الشك الافتراضى فى كل ما جرى ذكره عن موضوع معين يتعلق بالبحث العلمى وكانت فى الحقيقة صادمة نتائج مثل هذا التطبيق الآلى للمنهجية على مجال لا يمكن أن يتجاهل كل التجارب السابقة.

وفى افتراضات الانطلاق ينتقد المؤلف بحدة وبجدية كاملة الإسلام؛ لأنه تمكن من تقييد "حب أتباعه"، ولأن قدماءنا " كانوا يخضعون كل شىء له ويدرسون الأدب فحسب على النحو الذى يفترضه الإسلام.. إلخ". وانطلاقا من هذه الافتراضات، فإن الشعر الجاهلى، وفقا لاعتقاد طه حسين، مختلق بالكامل فى عهد الإسلام ومنسوب إلى شعراء غير موجودين فى التاريخ.

والحقيقة فمشكلة أصالة الشعر الجاهلى قديمة للغاية، وفى مجال العلم تم التوقف أخيراً عند وجهة النظر القائلة بوجود الشعر الجاهلى بالفعل (من خلال النقل الشفاهى)، إلا أن الباحثين المسلمين فى فقه اللغة الذين نسخوه فى غضون القرن الثامن الميلادى قاموا بإجراء تنقية معينة لهذا الشعر من الوثنيات.

إلا أن موقف طه حسين بشأن الإنكار التام للشعر الجاهلى الذى يفتخر به العرب على نحو يفوق الوصف، والذى كانت نظرية الإبداع الخاصة به تؤثر تأثيرا حاسما على الإبداع الشعرى خلال القرون التالية أثار عاصفة حقيقية. واشترك فى جدال لم يسبق له مثيل المحامون والمهندسون الزراعيون والصيادلة أيضا وهم يدونون مجلدات كاملة، بينما يصعب تفصيل رد علماء الأزهر.

وإحدى التفصيلات الواردة بكتاب " الأيام تذكّر بشكل لا يمكن مقاومته بهذا الكتاب لطه حسين؛ إذ إنه يصف كيف أنه إثر عودته من الأزهر كان يعارض كل بيئته ومعتقداته وهو مدفوع بضرورة شديدة لأن يخرج من عباءة شقيقه الأكبر وأن يدخل فى ذات مركز الاهتمام.

ونتيجة لملاحظته للآماد السلبية لكتابه هذا أصدر طه حسين فى العالم التالى طبعة له معدلة تعديلاً كبيراً بعنوان "فى الشعر الجاهلى" تم فيها حذف فصول كاملة وإضافة فصول أخرى.

وبعد هذه الفترة كتب طه حسين كتاب سيرته الذاتية "الأيام" وأخذ ينشر المقالات فى المجلات، وفى عام ١٩٣٣ صدرت دراسته الشهيرة عن اثنين من أعظم الشعراء المصريين، عن حافظ وشوقى اللذين تم تقديمهما باعتبارهما نقيضين بمعنى أن الأول شاعر يعبر عن عصره والآخر شاعر تقليدى فى غير زمانه.

ومن بين المؤلفات الهامة من تلك الحقبة ترجمة حياة الرسول محمد (ﷺ) فى شكل روائى، التى يعتبرها مؤرخو الأدب العرب أنها المؤلف الذى يتم فيه لأول مرة وبأسلوب أدبى رفيع نقل ترجمة حياة الرسول (ﷺ) وتجنب فيه المؤلف بحذر ونجاح

تحريف الأحداث والشخصيات التاريخية الثابتة تاريخياً. وظهر الكتاب لأول مرة تحت عنوان: "على هامش السيرة" (صدرت الطبعة الأولى فى عام ١٩٢٥، والطبعة الثانية فى عام ١٩٣٦، والثالثة فى عام ١٩٣٨).

ويعتبر عدد كبير من مؤرخى الأدب العربى أن كتاب طه حسين "المتنبى" (القاهرة فى عام ١٩٣٦) هو أقصى أمد لدراساته فى مجال تاريخ الأدب والنقد الأدبى فى تاريخ الأدب العربى على وجه العموم.

ومن بين سبعة وستين وحدة ببليوجرافية خاصة بطه حسين تغلب فيها الدراسات فى مجال تاريخ الأدب ونقد الأدب، ينبغى ذكر بعض المؤلفات الأدبية الرفيعة: روايات: دعاء الكروان (القاهرة،١٩٣٤)، الأديب (القاهرة، ١٩٣٥)، الحب الضائع (القاهرة، ١٩٤٣)، أحلام شهرزاد (القاهرة،١٩٤٣)، شجرة البؤس (القاهرة، ١٩٤٤)، وكذلك مجموعة القصص القصيرة: المعذبون فى الأرض (القاهرة، ١٩٤٩) وقصة: ماذا وراء النهر (١٩٤٦-١٩٤٧).

ومن العسير تقرير ما أهم الأحداث والتقديرات الحاصل عليها طه حسين فى سيرة حياته الثرية بشكل فريد، بالإضافة إلى تلك التى ذكرتها. وبإيجاز فقد كان لفترة طويلة عميدا لكلية الآداب بالقاهرة، ومستشاراً فنياً لوزارة التربية والتعليم، ومديراً لجامعة الإسكندرية التى قام أيضا بإنشائها، ووزيرا للتربية والتعليم... إلخ. وفى عام ١٩٤٠ تم اختياره عضوا بمجمع العلوم بالقاهرة وظل رئيساً له حتى وفاته. وهو كذلك محل تقدير فى العالم. وحصل على الدكتوراه الفخرية فى العلوم من فرنسا وإسبانيا وإيطاليا، وعلى مجموعة كاملة من الأوسمة من الدول العربية، وتم ترشيحه لجائزة نوبل للآداب، وحصل قبيل وفاته بيوم على جائزة الأمم المتحدة للمساهمة فى تحقيق وحماية حقوق الإنسان. ووافته المنية بعدها بيوم واحد فلم يسافر إلى نيويورك لتسلم الجائزة - وتوفى فى السادس والعشرين من أكتوبر من عام ١٩٧٣. وأمر الرئيس السادات بتشييعه بأرفع مراسم التشريف للدولة.

ولم يكن يتم فى الغالب التحدث والكتابة فى هدوء عن مؤلفات طه حسين فى أثناء حياته. كان البعض يعارضونه فى حسم، بينما الآخرون يعضدونه دون تحفظ، ولكى يتم بسهولة أكثر فهم هذا الاستقطاب الحاد، وكذلك فهم مؤلفات طه حسين ذاتها التى كان جليا فى الواقع التزامها، من الضرورى الأخذ فى الاعتبار أن هذا الكاتب كان يعمل ويبدع، إذا جاز التعبير، على الحد الفاصل بين العهود - بالأحرى فى زمن التغلغل المكثف للثقافة الغربية فى الشرق العربى الإسلامى الذى كان لقرون مفتونا بفخامة ماضيه وبتقاليده الأدبية. وكانت فخامة الماضى التى لم يكن رونقها محل شك على الإطلاق، تظهر فى الإبداع على أنها تقليدية عقيمة، وبدا لطه حسين ولمعاصريه أن التغلب عليها حتمى. والتناول الاستشراقى العدوانى لهذا العالم أحس هنا بهذه الحتمية للتغيير باعتبارها فرصة رائعة لنشاطه الخاص، فكان بمقدوره أن يقدم للمثقفين الشباب العرب تقديما خياليا أدبيًا بمثل حجم ووعى طه حسين على أنه تجربة جديدة ورفيعة المنزلة للعلوم والفنون بوجه عام. ومن أجل هذا، فقد كانت الشخصيات الجليلة فى العالم العربى فى كثير من الأحيان تنفتح، على نحو أرحب مما ينبغى، تجاه قيم الدائرة الحضارية الغربية، مع عقد مقابلة بأسلوب غير انتقادى بين هذه القيم فى مواجهة التقاليد الذاتية. ويتم تنفيذ التمييز البحت فى غير صالح الثقافة الشرقية الإسلامية. وبناء عليه، فقد كانت التقليدية المسيطرة مثيرة للسخط عن حق، ولكن يمكن فى الوقت الحاضر تقديره على أنه عاطفى ويفتقد إلى السند العلمى التقرير بأن يتم - على سبيل المثال - الإعلان عن أن الشعر الجاهلى أيضا مجرد اختلاق من أجل ما يسمى بمصالح الإسلام، أو - عن أن الزمن قد بيّن وهم الاعتقاد بضرورة تأسس النهضة العربية على الثقافة اليونانية القديمة، ومن ثم ينبغى على الأدب المسرحى العربى أن يستلهم الأساطير اليونانية. ومن حسن الحظ أن طه حسين، مثل كثير من المعاصرين المهمين الآخرين، أدرك أوهامه الناجمة عن تحريض من أيديولوجية الاستشراق الذى كان يتخذ موقفا من مادة البحث فيه على أنها أمر غاية فى الغرابة، ولكن ينبغى القول أيضا أن تأثير الأعمال الشبابية لبعض المعاصرين لم ينقطع تماما ولا فى الوقت الحالى فى العالم العربى.

وأود القول بأنه فى وقت صدور مؤلفات طه حسين - فى هذا العصر المضطرب مصيريا - لم يكن من الممكن إجراء تقييم موضوعى، بعبارة أفضل، متعدد الفواعل لمؤلفاته. وفى الوقت الحاضر، بعد مضى مسافة زمنية معينة، تتاح لنا إمكانيات أفضل بكثير من أجل إجراء تقييم صحيح.

وفى إطار التأثيرات الإيجابية لأعمال طه حسين والمعاصرين له من أصحاب الفكر المماثل يمكن حساب التطور الوفير للغاية للنثر الرفيع الذى لم يكن موجودا فى الأدب العربى الكلاسيكى بالمعنى الصارم. فقد كان طه حسين ومعاصروه يناصرون الشكل الروائى الذى قاموا هم أيضا بكتابته، ولكن منذ زمانهم وحتى اليوم قطع هذا الشكل الروائى طريقاً هائلاً - إذا قيس "بالمسافات" التى ينبغى طيها من البداية وحتى الحصول على أعلى درجة من التقدير الدولى - حتى منح نجيب محفوظ جائزة نوبل للأدب. ويتم فى الوقت الحاضر بنجاح عظيم الاعتناء أيضا بالقصة القصيرة فى الأدب العربى، وكذلك الأدب المسرحى، مع أنه لم يفلح فى ملاحقة الأجناس النثرية المذكورة، يمثل شكلا بارزا للإبداع الأدبى.

وبناء عليه، فقد كان بمقدور الثورة ضد التقليدية أن تعرب عن نفسها على أنها موقف سلبى تجاه التقاليد، بيد أنه من المستطاع تجاوز هذا إذا أخذنا فى الاعتبار آماد الثورة التى لم تتوقف بعد احتمالاتها المستقبلية.

وينتمى طه حسين إلى الشخصيات المرجعية التى بلغت هذه المنزلة بفضل الدراسات فى تاريخ الأدب وفى النقد الأدبى، وبفضل الكتابات الصحفية أكثر مما هو بفضل مؤلفاته الأدبية الرفيعة، ولو أنه يبدو ضروريا تأكيد أن هذا العمل الإبداعى الفورى كان يقوم بدور متمم - وفى نفس الاتجاه - نحو فتح حقبة جديدة فى تاريخ الأدب العربى.

وكما قلت آنفا فقد كان طه حسين فى الدراسات المتعلقة بتاريخ الأدب يقوم برعاية النموذج السببى الذى لم يفلح تماما فى الإفلات من فخاخه؛ ذلك أنه بتشديده على ما يسمى بالظروف الاجتماعية التاريخية التى يتم فيها إبداع المؤلفات التى يقوم طه حسين بالبحث فيها، كان يميل إلى إبراز التأثير ذى الاتجاه الواحد الناجم عن هذه الظروف،

إلى تلك الدرجة التى يظهر فيها الكاتب وعمله باعتبارهما نتيجة "لبواعثهما" الاجتماعية التاريخية، أو لاتجاهات الطاقة التى كانت تقوم بتحديدهما. وهو بالفعل جديد مثل هذا التناول المنهجى فى تاريخ علم الأدب العربى، ولكنه ليس صائبا تماماً؛ لأنه يغفل ظاهرة هامة؛ ذلك أنه عند التعرض للعلاقة الديالكتيكية الخاصة بالكاتب أى بمؤلفه مع العصر الذى نشأ فيه، فكبار المؤلفين ومؤلفاتهم أيضا لهم تأثير أهم على الواقع الذى نشأوا فيه. ولكن من المرجح أنه كان ضروريا، خلال التتابع التاريخى، اجتياز الطريق بدءا من النقد غير الإبداعى ومنظومة القيم غير المدروسة على الصعيد النظرى، ومرورا بالنموذج السببى، وانتهاء بتفسير المنتج بروح التناولات الجوهرية كتلك التى نجدها، على سبيل المثال، فى مؤلفات إبراهيم جبرا (١٩٢٠-١٩٩٤).

وفيما يتعلق بالنصوص الأدبية الرفيعة لطه حسين، فتبرز فيها سمة مميزة تتعلق بالاستناد إلى الوقائع. وبقدر ما يتم فهم هذا الأمر فى كتاب السيرة الذاتية "الأيام" نظرا إلى تحديد جنس العمل، فلا يمكن للاستناد إلى الوقائع فى نصوصه الأدبية الرفيعة الأخرى أن يكون متوقعا بنفس الدرجة بدون تعرف السياق الأوسع الذى نشأت فيه، أى بدون الاطلاع على التجارب العامة بالأدب العربى الحديث.

ذلك أن إحساس طه حسين بضرورة التزام الأدب، وهى مسألة من المسائل الأساسية فى الأدب العربى الحديث على وجه العموم، ناجم - من ناحية - عن تحريض من الغرور الخاص بمذهب التقليدية فى الفن، ومن ناحية أخرى - وفى الوقت نفسه أيضا - ناجم عن تحفيز من الأحوال الاجتماعية العسيرة للغاية فى مصر فى عصره. ولذا، فإن رواية "شجرة البؤس" والمجموعة القصصية "المعذبون فى الأرض" مكتوبتان باعتبارهما شهادات مزعجة متفردة عن أحداث المجتمع والأحوال الاجتماعية فى مصر، مع قصد من جانب الكاتب لأن يقدم ما يسمى بالنقد الموضوعى لهذه الأحوال بهدف نهائى، وهو الدعوة إلى إجراء تغيرات إيجابية. وهذا اللون من النثر يمكننى، ولو أنه مع تحفظ معين، أن أدرجه فى إطار الأجناس الأولى للنثر العربى المكتوبة بمجموعة من الأساليب الواقعية، مع تلميحات من حين لآخر بالمذهب الطبيعى، رغم أن هذا الأخير لم يكن له أبدا صدى واسع فى الأدب العربى.

ولم يتم استخدام الأجناس النثرية فحسب من أجل التزام الأدب، بل جرت فى ذلك الحين تغيرات هامة للغاية فى الأدب العربى بوجه عام، وبالتالى فى الشعر أيضا، تغيرات يمكننا فى الوقت الحاضر أن نقول عنها إنه كانت لها أهمية نهضوية، وفى الحين ذاته ينبغى القول بأن النهضة العربية لم "تحدث" نتيجة للتوجه إلى الثقافة اليونانية القديمة، كما طالب طه حسين فى البداية، بل عن طريق البحث النقدى للماضى الذاتى والإنفتاح على تجارب الآداب العالمية. وكما حدث فيما سبق فى الماضى البعيد، فقد أثبت العرب أيضا أنهم شعب يمتلك موهبة بارعة لأن يتعلم من الثقافات والحضارات الأخرى. وبناء عليه، فقد كان طه حسين يبدع فى جبهة عريضة من تسيد المذهب التقليدى؛ لأن فى عصره فى مصر كان يعمل فى حقل الأدب المشاهير: عباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) وعبد القادر المازنى (١٨٩٠-١٩٤٧) وعبد الرحمن شكرى (١٨٨٦-١٩٥٨) وجماعة الديوان "وأبوللو". وفى لبنان وسوريا مجموعة كاملة من الأدباء ذوى الاعتقادات والاتجاهات المماثلة. وتوجد هنا أيضا - بالطبع - جماعة الأدباء العرب الرائعين فى الولايات المتحدة (فى المهجر)، بقيادة خليل جبران (١٨٨٣-١٩٣١) وميخائيل نعيمة (١٨٨٩-١٩٨٨).

وبناء عليه، فإن طه حسين ينتمى إلى المبدعين الذين أقروا أجناسا أدبية جديدة، أو فرضوا على الشعر الذى كان لا يزال مسيطرا معيار الصدق الفنى الذى يفترض فى المقام الأول الإحاطة المناسبة بالعالم المعاصر، ووفقا لذلك يفترض الإعراب عن واقع الكاتب، وبهذا يتم ضمان التفرد اللازم للعمل الأدبى الرفيع، على نقيض الطابع المحاكى للشعر التقليدى.

وبين مجموعة هؤلاء الأدباء والباحثين للأدب برز طه حسين بدراساته فى مجال تاريخ الأدب، بالأحرى بالتناول المنهجى الأصيل للتقاليد الذى وفقا له يتم تقييم الإنتاج الأدبى المتاح أيضا.

ويمثل كتاب طه حسين "الأيام" أيضا تجديداً هاماً؛ نظراً لأنه إلى حين نشر هذا الكتاب لم يكن لون السيرة الذاتية معروفا تقريبا بالنسبة للأدب العربى. وقد تمت ترجمة كتاب "الأيام" إلى كثير من اللغات فى العالم، ولقى عدداً كبيراً من الطبعات باللغة العربية.

ويتم عن حق طرح سؤال عما يجعل كتاب "الأيام" رائجا بهذا الشكل؛ نظراً لأنه، وفقاً لاعتقادى، لا يمكن إدراجه فى إنجازات الطراز الأول للأدب العربى الحديث.

ويبدو لى أنه توجد ثلاثة أسباب رئيسية للاهتمام بهذا العمل - أسباب يوجد فيما بينها ارتباط مشترك على نحو متين.

أولا، لقد ضمنت الأعمال الكاملة لطه حسين شعبية هائلة فى العالم العربى، وفى العالم على وجه العموم، ولذا فمن الطبيعى الاهتمام بسيرته الذاتية التى ينتظر منها الكثير من الأخبار التسجيلية المتعلقة بترجمة الحياة الخاصة بظاهرة من أهم الظواهر فى العالم العربى الحديث.

ثانيا، نظراً لأن الأمر يتعلق بسيرة ذاتية لشخصية شهيرة للغاية كانت تعيش وتبدع فى زمن التغيرات المصيرية فى مصر وفى العالم العربى بوجه عام، فإنه يتوقع من كتابه هذا "شهادة" أصلية عن هذا العصر - بقلم واحد من أشهر النشطاء فيه. ولم ينكث الكاتب بمثل هذه التوقعات، وهذا هو السبب الثالث للاهتمام بكتاب "الأيام".

وبناء على ذلك، فالسبب الثالث هو المناخ الكئيب فى هذا الكتاب، ويلزم ذكر شيء من التفاصيل عن هذا الأمر.

ومع تقدير مبدأ انفتاح العمل الأدبى - الانفتاح تجاه كل قبول سليم يتحرك فى آفاق العمل ذاته - فإن انطباعى الذى لا يمكن محوه عنه هو غياب الدفء والنغمات المشرقة، حتى فى زمن طفولة الكاتب والهدوء المفترض لمسقط رأسه.

وبالتأكيد يرتبط الواقع الكئيب للبطل وحياته اليومية الشاقة - على نحو غير مألوف - ارتباطاً متيناً بحقيقة أنه باعتباره كفيفا كان يتعايش مع العالم بحواس أخرى، وبناء عليه يتعايش بشكل مختلف عن الآخرين. وعلى أية حال، فهذا هو البعد الذى يمكنه أن يقدم بإثراء تجربة القارئ، مع توقع عن صواب "التفهم" للمعايشة المتميزة للعالم.

إلا أن الانتقاد القاسى للأزهر الشريف وللعلوم التقليدية التى يم تدريسها به - وهو ما يحتل مكاناً رئيسياً فى الكتاب، بحيث إننا نحصل على انطباع بأنه مكتوب من

أجل هذا - فظ لدرجة أنه يثير القلق لدى القارئ. وإنه لعنيف نقد التقاليد التى ترعرع فى أحضانها الغلام وتعلم، لدرجة أن الكاتب وهو يسخر منها فى حماس كبير أطفأ جميع منابع الدفء فى طفولته التى يقدمها لنا فى صورة يائسة - عن طريق العواطف السلبية - وكأنها عالم من اللامبالاة. وحتى الحفظ - أى تعلم القرآن الكريم عن ظهر قلب - الذى أجاده البطل - الكاتب فى وقت مبكر للغاية، وهو ما كان على الدوام حدثا هاما للغاية فى العائلة وفى حياة حافظ القرآن،تم عرضه بأسلوب سلبى على نحو جلى على أنه جهد ذهنى يستحق الازدراء والاستنكار. وفى معرض تصويره لموقفه السلبى تجاه القرآن يمضى الكاتب بعيدا للغاية، بحيث إنه يؤكد أن "الألفية"، كتاب النحو المقفى للغة العربية (التى وضع قواعدها بالذات القرآن الكريم)، مؤلف يتفوق على النص القرآنى بشكل لا يقارن.

ولا يوجد إطلاقا فى كتاب "الأيام" ذكر عن أن طه حسين صحح فيما بعد موقفه من القرآن الكريم؛ لأنه أدرك أن القرآن يشتمل على قيم أدبية نموذجية بديعة وأنه حافظ على اللغة العربية الفصحى، ومن ثم، فإن طه حسين نفسه أصبح ما هو عليه بفضل علاقته المبكرة والمستديمة بالقرآن الكريم. هذه الحقائق معروفة للمتخصصين، إلا أن القارئ "العادى" يقدم له كتاب "الأيام" إمكانيات خطيرة لأن يشكل موقفًا سلبيًا تجاه القرآن الكريم وحفظ القرآن، دون أن يعرف أن الكاتب نفسه قد أدرك فيما بعد أوهامه الأولى.

وفى الغالب يأتى الموقف السلبى تجاه القرآن الكريم من دوائر الاستشراق (التى كان الكاتب أيضًا واقعًا تحت تأثيرها حينا من الزمن)، لا فحسب من أجل أسباب دينية، ذلك لأن عددهم كبير أولئك الذين يناصرون إلغاء اللغة العربية الفصحى - ويحافظ عليها القرآن الكريم بالذات - واستخدام اللهجات العديدة. وبناء عليه فهناك أشخاص بعينهم يعرفون أن القرآن الكريم ليس فحسب منبع وحصن الوحدة الدينية العربية (النسبية)، بل وهو فى الحين ذاته الضامن للوحدة اللغوية العربية، وسيكون مميتا سلب هذه القواعد القوية للغاية من هذا الجزء من العالم ومن ثقافته.

وقد أدرك طه حسين هذا الأمر لاحقًا.

الهوامش

(١) هو المستشرق الإيطالى الشهير كارلو ألفونسو نلينو (١٨٧٢-١٩٣٨) وكان طه حسين من بين تلاميذه، وقام فى عام ١٩١٠-١٩١١ بإلقاء مجموعة محاضرات فى الأدب باللغة العربية بجامعة القاهرة، وساهم فى إنشاء معهد الشرق وإصدار مجلة الشرق الحديث بإيطاليا للتعريف بالثقافة العربية الإسلامية. وفى عام ١٩٣٣ تم تعيينه عضوا بمجمع اللغة العربية بمصر.

الفصل الثامن

إبراهيم جبرا أو نضوج النثر العربي(*)

لم تتطور بعض أجناس وضروب الأدب في التقاليد الأدبية العربية التي يسيطر عليها الشعر، مثلما حدث في الأدب الأوروبي. ويافت النظر، بالإضافة إلى الأدب المسرحي غير المتطور، أن الأدب العربي الثري لا توجد به ملاحم، وهو ما يفسره البعض بأنه نتيجة لعدم تطور علم الأساطير. وبعدئذ يمكن لرأي المنظرين المعاصرين للرواية الذي وفقا له تظهر الرواية - هذا الجنس الأدبي الملحمي - باعتبارها صيغة من أجل السيطرة على الملحمة التي لا يتحقق أبدا ميلها إلى الوحدة الكلية، يمكن أن يستخدم - ربما - باعتباره أساس انطلاق لتفسير سمة أخرى من سمات الأدب العربي، وهي غياب الرواية في تاريخه. إلا أنه لا يمكنني أن أنسب هذه السمة التي تقتضي بسبب التشعب بحثًا خاصًا وشاملاً، إلى الأدب العربي الحديث الذي أصبحت فيه الرواية جنسا أدبيا تتم رعايته استنادًا - على نحو جزئي - إلى أجناس نثرية معينة في تاريخ الأدب العربي، ويبدو لي أن رعايته تجري على نحو كبير بفضل الاتصالات الوثيقة مع التقاليد الأدبية الأوروبية.

وبإيجاز، فعند تقديم الرواية العربية الحديثة، المعروفة معرفة ضئيلة بالنسبة لجمهور القراء عندنا في البوسنة والهرسك، ينبغي الأخذ في الاعتبار أن الرواية بحسبانها

(*) تم نشر هذه الدراسة لأول مرة في: جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، دار نشر زيد، سرايفو، ١٩٩٥، ص ٢٤٧-٢٦٠.

جنساً أدبياً لدى العرب لم تلق التدعيم الكامل إلا فى القرن العشرين. أى إن الرواية لم يكن لها قرنها الذهبى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، مثل الرواية الأوروبية، وما زالت تستند إلى حد ما على خبرة التقاليد الأدبية التى ولدت فى ظل رعايتها.

وجبرا إبراهيم جبرا من الأدباء أصحاب الفضل الكبير فى تطوير وتدعيم الرواية العربية المعاصرة. ويستنتج بناء على ما ورد بالمجلات الدورية العربية أنه لم يتم فى السنوات الأخيرة الاهتمام على نحو كبير بأى روائى عربى بقدر ما تم الاهتمام بجبرا إبراهيم؛ فروايته التى كثرت جدا قراءتها وتم تقييمها تقييما عاليا: "البحث عن وليد مسعود" (١٩٧٨) تعتبر حدثاً فريداً فى الأدب العربى(١). وظلت هذه الرواية لفترة تطول عن العقد فى بؤرة اهتمام النقد الذى، على الرغم من ذلك، لم يصدر أحكامه النهائية عن الأعمال الكاملة لجبرا، نظرا لأن رواية " البحث عن وليد مسعود" تبين النضج المستمر للفنان الذى انغلق أفقه الإبداعى بوفاته المبكرة نسبيا فى عام ١٩٩٤. وعلى أية حال فقد زودت هذه الرواية جبرا بشهرة واحد من أهم الروائيين العرب، وتحت الإعداد – كما أبلغنى المؤلف منذ عدة سنوات – إصدارها باللغة الإنجليزية أيضا.

وكان جبرا إبراهيم جبرا قبل هذه الرواية أيضا مرموقا فى الأدب العربى. ولا توجد تقريبا دراسة مخصصة لتطور النثر العربى المعاصر لا تذكر روايته "السفينة" (بيروت، ١٩٧٠) باعتبارها واحدة من أنضج إنجازات النثر العربى. وقبل ذلك بكثير نشر جبرا روايته "صراخ فى ليل طويل" (بغداد ١٩٥٥– دمشق، ١٩٧٤)" وصيادون فى شارع ضيق" اللتين حظيتا بقبول طيب من جانب النقد. ومن الطريف أن جبرا كتب رواية "صيادون فى شارع ضيق" باللغة الإنجليزية (لندن ١٩٦٠)، وبعد هذا بأربع عشرة سنة فحسب ظهرت باللغة العربية بترجمة محمد عصفور (بيروت، ١٩٧٤). وكلتا الروايتين تمثلان قطعة حلوى حقيقية بالنسبة لعدد من النقاد الذى يصنفهما فى عداد روايات السيرة الذاتية؛ نظرا لأنه يمكن تأكيد تشابهات بين مضمونيهما وبين ترجمة حياة المؤلف، على الرغم من أن الكاتب رفض بحسم فى عديد من اللقاءات الصحفية مثل هذا التفسير لروايتيه. وهو، فيما عدا هذا، يعتبر أن التناول البيوجرافى فى النقد الأدبى

غير مناسب، وهو على يقين من أن البحث عن نقاط التشابه بين حياة الفنان وبين مؤلفه يمكن أن يكون فى أحسن الأحوال طريفا، غير أنه لا يساهم فى تقييم الأعمال المعنية باعتبارها أعمالا فنية.

ويعد روايته "البحث عن وليد مسعود" التى وصل بها إلى ذرى النثر العربى المعاصر كتب جبرا روايتين أخريين، ولكنهما بقيتا فى ظل الرواية السابقة وهما: "عالم بلا خرائط" "والغرف الأخرى".

ويعتبر جبرا من الأدباء العرب المعاصرين الذين يتبارون فى عديد من أجناس الإبداع بنجاح متساوٍ تقريبا. وقد تقدم إلى الساحة الأدبية فى الثامنة عشرة من عمره بقصة "ابنة السماء" المنشورة فى عام ١٩٣٩ بمجلة "الأمالى" الصادرة فى بيروت. ولم يدرج الكاتب فى المجموعة القصصية الصادرة فيما عدا هذا العمل الأدبى الأول، ذاكرا أنه يعنى "نهاية نضوجه الشبابى"، إلا أن مؤرخى الأدب العربى يرحبون بالحديث عنها فى سياق القصة القصيرة الفلسفية الحديثة[٢]. وكان جبرا فى الفترة من عام ١٩٤٦ وحتى عام ١٩٥٦يكتب القصص التى ظهرت فى بيروت فى عام ١٩٥٦ تحت عنوان مشترك " عرق وقصص أخرى". وأصدر نفس الناشر (الدار الأهلية) مرة أخرى بعدها بسنتين هذه المجموعة القصصية، ولكن بعنوان آخر (بدون موافقة المؤلف) – "مطربون فى الظل".

وجذب انتباه المطلعين على الأدب العربى أن المؤلفات الروائية والقصصية لجبرا إبراهيم جبرا تمثل مستجداً كبيراً فى الأدب الذى كان يجرى فيه بالذات فى ذلك الحين، أو قبل هذا بفترة وجيزة، تدعيم الرواية والقصة[٣]. وفى الوقت نفسه كانت تدخل أيضا فى الأدب العربى قصائد النثر التى بالاشتراك مع الشعر الحر تشير إلى التغلب النهائى على الكلاسيكية المسيطرة. وقد نشر الفنان الشامل جبرا إبراهيم جبرا، وهو يبدع على الحد الفاصل بين الحقب الأدبية، ثلاثة دواوين شعرية وآخرها يحمل عنوان "لوعة الشمس". ومع فهمه لقصيدة النثر على أنها أحد التعابير الممكنة عن حرية الإبداع، أو بحسبانها شكلا من أشكال التغلب على الكمال الكلاسيكى فى الشكل، رفع جبرا

من شـهرتهـا بأعمـاله الذاتية وسط بيئـة تشـعـر بالريبـة تجـاه مثل هـذه الأشكال من التعبير الفنـى.

وعلاوة على المؤلفات الأدبية الرفيعة المتنوعة، يتواجد إبراهيم جبرا منذ ثلاثة عقود فى النقد وعلم الجمال الأدبيين العربيين، باعتباره مرجعيا يسعى على الصعيد التنظيرى إلى تصور أهم الظواهر فى الأدب العربى الحديث مؤسسا مسلماته النظرية على "نماذج" فنية لا خلاف عليها تم ابتكارها لا فحسب فى الأدب العربى، بل وفى الأدب العالمى. وقد تم تجميع ثمار عمله فى هذا المجال فى كتب النقد والمقالات: الحرية والطبيعة، ينابيع الرؤى، جذور الفن العراقى (باللغة الإنجليزية)، الفن والحلم والفعل (باللغتين العربية والإنجليزية)، النار والجوهر، الرحلة الثامنة. وكتب السيناريو الخاص بفيلم "ملك الشمس"، ووفقًا لمعلومة يرجع تاريخها إلى عدة سنوات سابقة توجد تحت الطبع رواية له عن سيرته الذاتية بعنوان "البئر الأول" التى تشمل فترة شبابه المبكر. ونشرت المجلات العربية بعض أجزاء من رواية "البئر الأول" قبل خروج الكتاب من المطبعة(٤).

وفى النهاية ينبغى أن نضيف إلى الأعمال الكاملة الغزيرة لجبرا عمله المثمر فى مجال الترجمة الأدبية أيضا. ويقوم إبراهيم جبرا فى الوقت الحاضر بعقد العزم من حين لآخر على ترجمة المؤلفات المتوارثة فى خزانة الأدب العالمى مثيرا دهشة لطيفة أو أقل من اللطيفة لدى جانب من الرأى العام العربى عن السبب الذى يدعو كاتبا فى حجمه وصيته إلى الاشتغال بترجمة مؤلفات تمت ترجمتها إلى اللغة العربية. ولكنه، على الرغم من ذلك، يقوم بالترجمة لكى يشبع حاجته الذاتية من أجل القيام بالنشاط الثقافى الذى كان يشتغل به من حين لآخر منذ ثلاثين عاما، ومن الأرجح أنه يقوم بالترجمة بسبب اعتقاده أنه توجد على الدوام إمكانية لتجاوز الترجمات المعنية. وقد ظهر بوصفه مترجما أدبيًا منذ فترة طويلة قبيل العشرين من عمره، ومن المهم أنه ظهر فى وقت نضوج الأجناس الفنية النثرية لدى العرب، الذى سبقه نشاط غاية فى الكثافة والثراء فى مجال ترجمة مجموعة من أعمال المشتغلين بالثقافة. وبدءا من عام ١٩٣٨

قام جبرا بالترجمة إلى اللغة العربية أعمال أندريه مورو وأوسكار وايلد وجورج مور وكتاب شيلى "برومثيوس طليقا". وكان شكسبير يجذبه جاذبية خاصة بحيث إنه ترجم إلى اللغة العربية هاملت وماكبث والملك لير وعطيل. ولقيت التقدير بين الكتب المترجمة العربية ترجمة جبرا لرواية وليم فوكنز "الصخب والعنف" التى أرفق بها دراسة موجزة أيضا. وفيما يتعلق بهذه الترجمة فليست بنادرة الآراء التى وفقا لها ترك وليم فوكنز أثرا واضحا على الأسلوب القصصى لجبرا. ولدى سؤاله بشكل مباشر عن هذا الأمر لم يستبعد جبرا إمكانية وجود تأثير لفوكنز واصفا إياه بأنه تأثير إبداعى، بمعنى ذلك النوع من التأثير الذى يتركه كل مؤلف أدبى قيم أصيل على كاتب بطريقة معينة على نحو مستمر مع التقاليد الأدبية(٥).

* * *

إلى أى أدب محلى ينتمى جبرا إبراهيم جبرا؟

تكتب المجلات العراقية عنه على أنه واحد من أغزر وأفضل الأدباء العراقيين. ومن ناحية أخرى، أشرت من قبل إلى أن مؤرخى الأدب يكتبون أيضا عن مؤلفاته فى سياق تطور الأدب العربى الحديث الخاص بفلسطين، وذلك استنادا إلى حقيقة أن روايات جبرا تعالج موضوعات من الواقع الفلسطينى، أو أن الواقع فى الدول العربية الأخرى، وفى المقام الأول فى العراق، يختلف عادة بأسلوب معين عن الواقع الفلسطينى. وقد صرح جبرا شخصياً لمجلة "المعرفة" السورية الشهيرة: "ماذا سأكون إن لم أكن فلسطينيا"(٦)؟ فالمشكلة العلنية لتبعية بعض الأدباء، مثل جبرا، ولهذه أو تلك الدولة العربية يمكن أن نضيف إليها رأى جانب من النقد الأدبى العربى الذى يرى أن تقسيم الأدب العربى إلى مناطق أو دول لا أساس له ومصطنع، وناجم عن الواقع السياسى وليس عن الواقع الأدبى. وأنصار تحديد هذا الأدب على أنه تقاليد أدبية موحدة يدعمون رأيهم بعقد مقارنة، ذاكرين أنه، على سبيل المثال، يجرى الحديث فى الوقت الحاضر عن الرواية الأمريكية اللاتينية، وليس عن رواية بعض دول أمريكا اللاتينية.

لقد عاش إبراهيم جبرا طفولته فى فلسطين، وعاش الهجرة القسرية فيما بعد طوال حياته على أنها انفصال وحرمان مؤلم من مسقط رأسه الذى، كما يقول، يعنى كثيراً جداً بالنسبة للفنان. وجبرا مولود فى عام ١٩٢٠ فى بيت لحم حيث أنهى السنوات الخمس الأولى من المدرسة، وحينما بلغ عمره الثانية عشرة رحلت العائلة كلها إلى القدس. واستكمل تعليمه فى المدرسة المعروفة بالقدس " الرشدية " وتحت تأثير معلمه جمال بدران أحب رسم المنمنمات وتحسين الخط، وكان باستمرار ينمى ميله تجاه الفنون التشكيلية الذى اكتشفه فى المدرسة الابتدائية، وظل مخلصا له حتى الوفاة. ويتذكر بسرور كيف أنه كانت تسرق صوره من المعارض بالقدس، حيث أقام فى عام ١٩٤٤ ناديا فنيا. وفى عالم ١٩٣٨ قررت الأسرة أن ترسل جبرا إبراهيم للتعليم فى إنجلترا، ولكنه كان لابد أن يتوقف لمدة عام بسبب مرضه. وفى عشية نشوب الحرب العالمية الثانية ذهب على الرغم من ذلك إلى إنجلترا، وسجل نفسه بجامعة كامبردج حيث حصل على الليسانس فى الأدب الإنجليزى. ودراساته فى إنجلترا هامة للغاية من أجل تشكيل جبرا باعتباره فنانًا؛ لأنه هناك انفتحت بسرعة آفاقه عن الأدب وعن الفن بوجه عام. وكان يقرأ بلا كلل ويكتب القصائد باللغة الإنجليزية، ولكنه كان يهتم بعقد صداقة مع الطلاب الميالين للرسم. ويذكر الكاتب فى سيرته الذاتية أنه درس أيضا بهارفارد بالولايات المتحدة.

وعاد جبرا إلى الوطن فى عام ١٩٤٤ وخلال السنوات العدة التالية كان يلقى محاضرات فى اللغة الإنجليزية "بالرشدية" فى القدس. وفى تلك الفترة، علاوة على الكتابة والترجمة، كان يشتغل أيضا بالرسم فظهرت مجموعة من لوحاته، ومن بينها معروفة على نحو خاص لوحات: التحية، العائلة الفلسطينية، قطف العنب. ويتم فى الوقت الحاضر الحفاظ على العدد الأكبر من لوحات جبرا فى منزل أسرته ببيت لحم الذى أصبح نوعا من المتاحف.

وفى عام ١٩٤٨ العصيب المشئوم حملت نهائيًا دفعة ضخمة من المهاجرين جبرا أيضا من الوطن. وفى ذلك العام هاجر إلى بغداد حيث ظل بها إلى آخر حياته وحيث

توفى (فى عام ١٩٩٤) بسبب البؤس السائد ونقص الأدوية الناجم عن عقوبات الأمم المتحدة تجاه العراق.

وتركت الأنشطة الثقافية العديدة لهذا الفنان واسع المعرفة المشهور له بالتقدير - أثرا عظيما فى الحياة الثقافية للعراق. لقد وضع أساسا لبعض المؤسسات الثقافية والعلمية الهامة فى بغداد، ومن بينها كلية الآداب التى كان محاضرا بها لسنوات مديدة. وهو أحد مؤسسى جمعية بغداد للفن الحديث (فى عام ١٩٥١) وعمل فى وظائف مسئولة فى مجال النشر، وفى غضون الفترة من عام ١٩٧٧ وحتى عام ١٩٨٤ كان واحدا من أبرز المسئولين بوزارة الثقافة العراقية. وبالإضافة إلى هذا كان منذ عام ١٩٧٦ يلقى محاضرات، باعتباره أستاذًا زائرًا، فى الأدب العربى بجامعة بركلى بكاليفورنيا. وحصل على تقدير دولى من أجل خدماته الفريدة فى مجال الثقافة: ففى عام ١٩٨٣ منحه منتدى "انتر آرت" بروما جائزة "تارج أوروبا".

وعلى الرغم من أن وزارة الثقافة العراقية أحالته إلى التقاعد، إلا أن نشاطه لم يفتر. فعلاوة على مواصلته للكتابة، فقد كان عضوا بمختلف لجان التحكيم ورئيسا لاتحاد النقاد العراقيين ورئيسا لتحرير مجلة "الفنون العربية"... إلخ.

وفى منافسة شديدة للغاية بالمهرجان العربى المهيب للشعر والثقافة (المربد الذى كان ينعقد باستمرار منذ أيام الجاهلية) الذى انعقد فى بغداد فى عام ١٩٨٩، حصل جبرا على جائزة النثر الرفيع.

* * *

وبالنسبة للأسلوب القصصى لجبرا، الذى تم التعبير عنه على أفضل نحو فى رواية "البحث عن وليد مسعود" يتميز بأن الحديث يبدأ وقوعه "عند النهاية". وبعبارة أدق فالكاتب يشرع فى السرد حينما تكون العقدة، إذا جاز التعبير، قد انحلت أو حينما يكون أبطالها قد وصلوا إلى الحالة التى يمكن أن تكون قد انتهت رواية مبنية بأسلوب مختلف. وهذا الأسلوب ليس عرضيا، بل إنه تعبير عن فهم الكاتب للزمن الذى هو، بقول

متحفظ، بطل جميع رواياته، وكذلك فى رواية "البحث عن وليد مسعود". وعقدة الأحداث فى هذه الرواية لجبرا المقروءة على نحو كبير تم حلها على الصفحات الأولى، مع أن القارئ غير المطلع على الأسلوب القصصى للكاتب يظل حتى النهاية غير متأكد من إنحلال عقدة الأحداث بالفعل، وأخيرا تنتهى الرواية بدائرة مفتوحة. وفى الحالة المعنية يمكن توقع أن تفقد الرواية جاذبية العقدة، ولكن الأمر ليس كذلك - إنها تقرأ إلى النهاية بقدر معين من التوتر الذى، يبدو، أنه يبلغ أوجه فى الختام. وفى الحقيقة يتمثل جوهر أسلوب جبرا فى أنه يمنح الأولوية إلى حبكة الشخصيات أكثر مما يمنحها إلى حبكة الأحداث، أو أن هذه الحبكة الثانية تنجم عن الأولى، ولذا فرواياته لا تفتقد إلى جاذبية "توتر" معين. ومن هنا، فإنه تنتظر القارئ فى الرواية عدة مفاجآت، بدءا من العنوان؛ فنعرف على الصفحات الأولى أن وليد مسعود اختفى بطريقة غامضة ويتوقع القارئ، بسبب العنوان، أن أصدقاء وليد الكثيرين سيشرعون فى البحث عنه. ولكن نظرا لأن الكاتب يبنى الرواية على حبكة الشخصيات، فإنه يعود بالحدث إلى الوراء، لا لكى يبحث عن وليد باعتباره شخصيه، إنما بحثا عن طبيعته التى يتم استشفافها فى الحبكة مع الشخصيات الأخرى خلال الزمن وفى الأحداث التى وقعت بالفعل. ومن هذا تنتج ميزة هامة أخرى للأسلوب الفنى لجبرا؛ فوليد مسعود لا يمثل الصورة الموصوفة المطروحة فى التو للشخصية، بل إن طبيعته تتطور فى مجموعة من الأحداث، فى مواجهة مع الشخصيات ومن ردود فعله فى العلاقات معها. وتصبح الشخصية الإيجابية المتميزة لمسعود بالنسبة لنا أشد وضوحا وأقرب من مشهد إلى مشهد، وتصبح تصرفاته مدبرة ومبررة على الصعيد النفسى. والأكثر من ذلك - وفى هذا، يبدو لى، تكمن براعة الكاتب - أنه ليس مبررا فحسب الاختفاء "الغامض" لوليد عن طريق الأسلوب المعروض، بل وتم أيضا التكهن "بالوجهة" التى اختفى فيها، وهى الأراضى الفلسطينية المحتلة. وأخيراً تم منح القارئ الإمكانية السعيدة لأن يغلق بنفسه الدائرة المفتوحة.

وما الدور الذى فى كل هذا يلعبه الزمن الذى قلت منذ قليل إنه، بشروط، البطل الرئيسى فى روايات جبرا؟ وللإجابة عن هذا السؤال سأعيد صياغة كلام الكاتب نفسه الذى يوضح السبب فى أن مؤلفاته تبدأ دوما من النهاية. ويوضح جبرا أن هذا يعنى أننا وصلنا إلى موقف أو حالة معينة، وتتمثل الحكاية بالذات فى أن يتم سرد كيف تم الوصول إلى هذا الموقف، أى اللحظة الراهنة.

وبعبارة أخرى، فإنه يتم تسليط الأضواء على حاضر ومستقبل الشخصيات من منظور الماضى: وحاضر ومستقبل الشخصيات هو "نتيجة" لشخصياتها المشكلة عبر الزمن ومن خلال العلاقات مع الشخصيات الأخرى. ويسمى جبرا هذا الفهم الدائرى للزمن (الزمن الدائرى)، مؤكدا أن هذه سمة متميزة بالنسبة للوعى العربى، ويواجهه الفهم الأفقى للزمن (الزمن الأفقى)، ناسبا إياه إلى وعى الإنسان الغربى(٧).

ومع عدم الأخذ فى الاعتبار التباين بين الفهمين الشرقى والغربى للزمن، يمكننى فى هذه المناسبة أن أستنبط منه بعض الاستنتاجات عن الأسلوب الفنى لجبرا.

وعند بناء الشخصيات بالطريقة الموصوفة نجح المؤلف نجاحًا رائعًا فى تصويرها تصويراً نفسيًا، ووضعها على أقدام "صلبة"، بحيث إنها تقوم بالتأثير على نحو مقنع. وينتج عن هذا فيما بعد أنه لا توجد فى الواقع فى روايات جبرا تحولات مفاجئة، غير منطقية، وحتى فى ذلك الحين حينما يحدث أمر مثير للبغته، فإن المفاجأة تكون مؤسسة فى الشخصية المعنية، أى إنها تنجم على أنها شىء صائب، مبرر عن طريق التصوير النفسى للشخصية، أو بواسطة علاقتها بالشخصيات الأخرى المبنية على نفس المبدأ.

وبناء عليه فأعتقد أنه تتواجد فى جوهر مؤلفات جبرا حبكة الشخصيات المشكلة عبر الزمن، وهو أمر تكون له عواقب تالية بعيدة المدى بالنسبة لتحديد أسلوبه الفنى. ذلك أنه يغيب موقف الراوى العليم بكل شىء ويقتصر الوصف من منظور الكاتب "المتدخل" إلى الحد الأدنى - وهو غير موجود تقريبًا. ويبرز فى المقام الأول الحوار والكلام الفردى اللذان تتضاعف مهامها. وأولا وقبل كل شىء، فالحوار والكلام الفردى المسيطران

يقصيان الكاتب وتصبح الشخصيات "أكثر استقلالية" بالنسبة له. إنها فى الحين ذاته، تتشكل بمثل هذا الأسلوب على نحو أكثر نجاحا، من الداخل، بأسلوب أشد إقناعا من أن يقدم لنا الراوى العليم صورتها الوصفية التى لا تنجم عن العلاقات المتبادلة مع الآخرين ومن الحوار معهم. وفى المحصلة النهائية، ندخل - لدى قراءتنا لروايات جبرا - فى عالم الذاتيات، ونحصل على أصوات متعددة تتساوى، على الرغم من هذا، مع الراوى غير المرئى باعتباره صانعها.

وفيما يتعلق بما جرى ذكره، فيعتبر جبرا أنه قد ولت الأزمنة التى كان فيها الكاتب يقنع بدور الراوى الذى "يطلع" القارئ على الأحداث. ويرى جبرا أن الكاتب فى الوقت الحاضر يسعى لأن يجعل الأمور متواجدة أمام القارئ، ولأن يدفعه إلى المشاركة، وهذا كله يجلب معه تغيرات معينة فى البنيان الروائى(٨).

ويتم عن حق فى النقد الأدبى العربى طرح سؤال، وتجرى محاولات لإعطاء إجابات، ما موقف روايات جبرا من الواقع (العربى) وهل من الممكن التحدث عن التزامها المتناسب مع العمل الأدبى الرفيع. والسؤال ملح بشكل خاص؛ لأنه تجرى فى رواياته معالجة "الموتيفات الفلسطينية" بالمعنى الرحيب. ويوجز عدد معين من النقاد الأمور إلى أقصى حد مؤكداً أن روايات جبرا تحمل طابع السيرة الذاتية، وبذلك تم بالنسبة لهم حل كل الأمور. حقيقة أن قارءنا أيضا بعد أن عرضنا له بإيجاز ترجمة حياة الكاتب، سيجد نقاط تماثل عديدة وهائلة، بل وحتى سيعثر على عناصر تطابق فى بعض الأماكن بين أجزاء من رواية "البحث عن وليد مسعود" وبين حياة الكاتب. إلا أننى أعتقد أن هذا ليس السبب الأساسى من أجل إقامة علاقات أكثر مع هذه الرواية، ولا يقوم أيضا بمهمة تقييم لها.

لقد أنكر جبرا وبصراحة صحة مثل هذا الموقف تجاه مؤلفاته. إنه يرى أن كل عمل أدبى رفيع يتضمن بالضرورة شيئا من حياة كاتبه، باعتباره تجربة عن العالم والفن، ولكنه يدافع عن النقد الجوهرى الذى يفصل فصلاً تناسبيًا بين ترجمة حياة الكاتب وبين مؤلفاته؛ لأن النقد الذى يظل فحسب على مستوى البحث عن نقاط التشابه لن ينجح أبدا فى إدراك قيمة العمل الرفيع، نظرا لأنه يتناوله بأسلوب لا يفى بالمراد(٩).

وفيما يتعلق بالموقف من الواقع وبمشكلة التزام الأدب، أكد جبرا فى عديد من المرات رأيه بشأنها موجزا إياه فى الفكرة المشهورة لأوسكار وايلد[١٠] التى وفقاً لها لا يحاكى الفن الحياة، وإنما الحياة تحاكى الفن. وهذا الرأى يوضع فى سياق توضيح جبرا بأن الفن، وهو الأدب فى الحالة الواقعية، يمكن أن يؤثر على إجراء تعديلات معينة للحياة، أى للواقع. ويعتقد الكاتب أن الرواية فى هذا الصدد تقدم إمكانيات أكثر من أى جنس أدبى آخر؛ إذ إنه فى معرض توضيحه لأسباب تواجد الرواية فى بؤرة اهتمامه الإبداعى فى العشر سنوات الأخيرة ذكر أن هذا "بسبب" أن الرواية، دون شك، هى الأكثر قدرة على الإحاطة بالواقع وهى تقدم فى الحين ذاته أوسع الإمكانات للتعبير عن الواقع[١١].

وعند قراءة روايات جبرا لا يمكننى أن أفلت من انطباع بأن الكاتب يقدم لنا رسائل محددة. وسأركز بإيجاز الاهتمام على روايته النموذجية "البحث عن وليد مسعود"، دون الزعم بأن هذا هو الأسلوب الوحيد الممكن لتحليلها.

إنه لواضح وملح تقريبا التناقض بين وليد مسعود وبين بقية الشخصيات فى هذه الرواية. ويسيطر على البيئة البغدادية التى يصورها الكاتب، بالأحرى صفوة المجتمع ببغداد، الارتباك والخمود والتدهور على الصعيد الفكرى، وهى تفتقد إلى المثل العليا وإلى أى وجهة نظر. إنها تعيش حياة جوفاء، وتجد المضمون الوحيد فى أسلوب حياتها البهيج ظاهريا، والحزين فى جوهره: فى العديد من الحفلات المسائية وفى الخمر والجنس الذى يبلغ حد الفجور. إنها إمبراطورية اللذة. وبالإضافة إلى هذا، فإن الصفوة التى يتعلق بها الأمر، المستسلمة لشهواتها الخالصة، فقدت هويتها الثقافية الخاصة بها وهى تمزق جذور ارتباطها العتيق بتقاليدها، ودون أن تنجح – من ناحية أخرى – فى تقبل ثقافة الغرب التى تبدو لديها وكأنها البديل.

وفى هذا العالم المعروض بشكل مقنع فنياً، المشابه لمنطقة الموات الروحى والأخلاقى، يظهر الفلسطينى وليد مسعود برؤى متباينة ويصبح قدوة للمثقفين الذين تتملكهم

الحيرة والخواء الروحى. ويمكن اعتبار أن مسعود شخصية إيجابية متميزة تحمل إلى البيئة الموصوفة قدراً كبيراً من الحيوية، مبينة لها بإيمانها الذاتى بالمثل الإنسانية وبنضالها من أجلها، أنه يجدر الكفاح من أجل تغيير العالم. وبتعبير رمزى، فإن مسعود أشبه بالمرآة التى أبصرت فيها فجأة بغداد صورتها وتملكها الذهول من هذا الذى رأته. وحينما اختفت المرآة على غير توقع من حياة الصفوة أحست بفراغ هائل، وكان مسعود مضطراً ببساطة إلى الاختفاء من هذا الوسط؛ لأنه لم يكن بمقدوره، بالنظر إلى طبيعته، أن يحقق معها علاقات عميقة ومدروسة. وسيبين التحليل المفصل للعلاقات بين الشخصيات فى الرواية أنها على الرغم من تعرفها المستمر بعضها البعض الآخر لم تنجح فى التقارب فيما بينهما ولا بينها وبين مسعود. لقد كانت علاقاتها سطحية؛ لأنها بدون ارتباط روحى صلب، بحيث إنها على الرغم من التجمع المتواصل ظلت معزولة فى عالمها الخاص حتى حينما تكون مع بعضهما. وتنجم الإقناعية التامة لمثل هذه العلاقات بين الشخصيات - من اختيار الكاتب لبناء الرواية على مبدأ حبكة الشخصيات.

وتقريباً جميع الشخصيات تحب بطريقتها المعيبة وليد مسعود، المخلص لقيم مختلفة وصاحب الرؤى الإيجابية بشأن العالم، ومؤثرة فى هذه الشخصيات ثقافة وصلابة وحسن تصرف هذا الفلسطينى وإيمانه بنضال الشعب الفلسطينى، والذى يشترك فيه أيضا بنفسه والذى خطف منه فى وقت مبكر للغاية أثمن ما يملك وهو ابنه، ولكن ليس لديها الكثير من التفهم لنضاله، ولن تتخلى بأى حال من الأحوال عن حياتها اللطيفة والمريحة والجوفاء المأمونة من العواصف.

وبناء عليه، فليس من الضرورى بذل جهد جهيد لإدراك "رسالة" الكاتب.

وتعيش الشخصيات الرئيسية لجبرا بانتظام فى صراع مع العالم، ووفقًا لتواجدها الشخصى. وعند سؤاله عما يريد الوصول إليه بمثل هذا الإحلال للشخصيات فى مواقعها، أكد جبرا مرة أخرى فى صراحة ضرورة وإمكانية التزام الفن؛ ذلك أن أبطاله هم طراز من الثوريين. وخلافا لغيرهم من الناس فهم يعانون، ولكن فى المحصلة النهائية يتركون

أثرًا ما فى وعى الناس الذين يدخلون معهم فى صراع. وكتب جبرا: العالم لا يتغير إذا كان الإنسان (الشخصية) يعيش فى تناسق معه، وإنما تأتى التغيرات عن طريق مواجهة الناس للآخرين، للعالم[١٢]. ولا ينبغى البحث عن دليل أفضل لإيمان الكاتب بضرورة التزام الفن.

ولكن يبدو أن التزامه دقيق جدا وتتزايد قيمته. وأتعشم أن قارئ رواية "البحث عن وليد مسعود" سيتيقن بنفسه أن الرسالة تنبعث من الطباع والمواقف المصاغة فنيًا للشخصيات، وليست ناجمة عن إلحاح من جانب الكاتب ولا عن موقفه الأخلاقى أو عن سلوك مماثل.

الهوامــش

(١) تم نشر ترجمتي لرواية جبرا "البحث عن وليد مسعود" (دار نشر زيد، سرايفو، ١٩٩٥).

(٢) انظر، على سبيل المثال، الكتاب الذى لا يمكن إغفاله للدكتور عبد الرحمن ياغى، حياة الأدب الفلسطينى المعاصر من النهضة وحتى الأزمة، بيروت، ١٩٦٨، ص٤٧٨-٤٧٩.

(٣) ظهرت باللغة الصربية مختارات من القصة العربية القصيرة (كروشيفاتس، جورنى ميلانوفاتس، ١٩٨٦) من اختيار وترجمة راده بوجوفيتش الذى عرض فى المقدمة موجزا لتطور القصة العربية القصيرة.

(٤) على سبيل المثال، نشرت المجـلة العراقية المشهورة "الأقـلام" (العدد رقم ٥، ١٩٨٤) أجزاء من هذه السيرة الذاتية.

(٥) الأسبوع الأدبى، العدد رقم ٣٥، دمشق، ١٩٨٦.

(٦) المعرفة، العدد رقم٢٧١، دمشق، ١٩٨٤

(٧) الموقف الأدبى، العدد ١٧٣-١٧٤، دمشق، ١٩٨١.

(٨) عبد الجبار عباس، السفر بالباخرة، مجلة الأفلام، العدد٥، بغداد، ١٩٨٤.

(٩) يقوم الكاتب بتنويع هذا الموقف المنهجى فى كثير من مؤلفاته.

(١٠) أوسكار فينغال أو فلاهيرتيويلز وايلد، المشهور بأوسكار وايلد (١٨٥٦-١٩٠٠)، كاتب مسرحى وروائى وشاعر أنجلو - أيرلندى (توضيح المترجم).

(١١) قارن الحديث مع جبرا فى مجلة الأقلام، العدد رقم ٥، بغداد ١٩٨٤.

(١٢) قارن الحديث مع جبرا فى مجلة الأقلام، العدد رقم ٥، بغداد ١٩٨٤.

ثبت المراجع

- أنور عبد الملك، الاستشراق فى أزمة، ديوجين، ٤٤، ١٩٦٣، ص١٠٩-١٤٢.
- تيودور ويلهلم أهلواردت: ملاحظات عن أصالة الشعر العربى القديم، جريفزوالد، ١٨٧٢.
- مصطفى أمين وعلى الجارم، البلاغة الواضحة. البيان والمعانى والبديع، القاهرة، ١٩٦٥.
- أبو بكر محمد بن القاسم الأنبارى، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، القاهرة، ١٩٦٣.
- محمود عباس العقاد، شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى، القاهرة، ١٩٦٥.
- م.م. بدوى، مقدمه نقدية للشعر العربى، مطبعة جامعة كامبردج، ١٩٧٥.
- د. صافت بك باشى أجيتش، البشانقة والهرسكيون فى الأدب الإسلامى، سرايفو، ١٩١٢.
- د. صافت بك باش آجيتش،الكروات والبشانقة والهرسكيون المشهورون فى الإمبراطورية العثمانية، سرايفو، ١٩١٢.
- د. صافت بك باش آجيتش، مرشد موجز فى تاريخ البوسنة والهرسك، سرايفو، ١٩٠٠.
- ميروسلاف بيكر، النص/التناص، فى: التناص والعلاقات بين الميديا، زغرب، ١٩٨٨.

- الجواهر، مختارات من أدب المسلمين، اختيار وإعداد عليا إسحاقوفيتش، زغرب، ١٩٧٢.
- جورج لويس بورجس، مترجمو الحكايات من ألف ليلة ولا ليلة، الأعمال الكاملة، المجلد الثانى، مؤسسة الطباعة الكرواتية، ١٩٨٥.
- فانتشو بوشكوف، بعض الآراء عن الأدب المدون باللغة التركية فى البوسنة والهرسك، فى: أدب البوسنة والهرسك فى ضوء الأبحاث حتى الآن، سرايفو، ١٩٧٧.
- راده بوجوفيتش، مختارات من القصص العربية القصيرة، كروشيفاتس - جورنى ميلانوفاتس، ١٩٨٦.
- راده بوجوفيتش، هل الدراسات الشرقية ممكنة بدون استشراق / المركزية الأوروبية، مجلة ثقافة الشرق، عدد رقم ٦، جورنى ميلانوفاتس، ١٩٨٧.
- كارل بروكلمان، تاريخ الأدب العربى، ١٩٧٧.
- أدهم بلبلوفيتش، الاستشراق والموسوعة الإسلامية، مجلة جلاسنيك للمشيخة الإسلامية، الجزء السادس، سرايفو.
- إ.ر. كورتيوس، الأدب الأوروبى والقرون الوسطى اللاتينية، زغرب، ١٩٧١.
- أنيس داود، دراسات نقدية فى الأدب الحديث والتراث العربى، بدون سنة الإصدار، بدون مكان للنشر.
- شوقى ضيف، فصول فى الشعر ونقده، القاهرة، ١٩٧٧.
- محمود درويش، مقاومات، اختيار وترجمة أسعد دوراكوفيتش، كروشيفاتس، ١٩٨٤.
- أسعد دوراكوفيتش، مؤلفات أندريتش فى مسارات أيديولوجية المركزية الأوروبية، مجلة زناكوفى فريمينا، العدد رقم ٢، معهد ابن سينا، سرايفو، ١٩٩٧.
- أسعد دوراكوفيتش، البلاغة العربية فى البوسنة - أحمد بن حسن البشناقى عن الاستعارة، سرايفو، ٢٠٠٠.

- أسعد دوروواكوفيتش، مقـال عن تشبيه جنـة، في: مجلة نوفي إزراز، سرايفو، الشتـاء، ١٩٩٩.

- أسعد دوراكوفيتش، عالم ألف ليلة وليلة، في: ألف ليلة وليلة، الجزء الأول، ترجمة أسعد دوراكوفيتش، سرايفو، ١٩٩٩.

- بيتار جاجيتش، إيفو أندريتش، بلغراد، ١٩٥٧.

- خليل جبران، الثمار العطرة للروح، كروشيفاتس،١٩٨٦، نفس المؤلف من إصدار مؤسسة الطباعة الكرواتية، ١٩٨٧ و ١٩٩٠.

- خليل جبران، دمعة وابتسامة، زغرب، ١٩٨٧ و ١٩٩٠.

- خليل جبران، النبي، دمعة وابتسامة، ثمرات النفس الفواحة، سرايفو، ٢٠٠٠، بالتعاون مع عمرة حيدريفيتش - سليمانوفيتش.

- خليل جبران، عرائس المروج، رييكا، ٢٠٠١.

- خليل جبران الأجنحة المتكسرة، رييكا، ٢٠٠١.

- خليل جبران، الأرواح المتمردة، رييكا، ٢٠٠١.

- ت.س. إليوت، وحدة الثقافة الأوروبية، في: مجلة الفلسفة الجديدة للفن، إعداد دانيلو بيوفيتش، زغرب ١٩٧٢.

- إ. إستروب، دراسة ألف ليلة وليلة، بنيتها ونشأتها وتطورها، ترجمها عن الدانماركية ت. لانج، التنقيح والمقدمة بقلم أ. كريمسكي، موسكو، ١٩٠٤.

- عمر فروخ، تاريخ الأدب العربي، ثلاثة أجزاء، بيروت، ١٩٨٠.

- نيناد فيليبوفيتش، التراث الأدبي لمسلمي البوسنة باللغات الشرقية في ضوء الدراسات الشرقية الأوروبية، مجلة إسهامات في الفيلولوجيا الشرقية، العدد ٣٩/١٩٨٩، سرايفو، ١٩٩٠.

- فيليشتينسكى، الأدب العربى فى القرون الوسطى، فى القرنين الثامن والتاسع، موسكو، ١٩٧٨.
- جبرا إبراهيم جبرا، البحث عن وليد مسعود، بيروت، ١٩٧٨، تم نشر الترجمة لأسعد دوراكوفيتش، سرايفو، ١٩٩٥.
- جبرا إبراهيم جبرا، الفن والحلم والفعل، بيروت، ١٩٨٥.
- جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان، بيروت، ١٩٧٠.
- جبرا إبراهيم جبرا، السفينة، بيروت، ١٩٧٠.
- جبرا إبراهيم جبرا، صيادون فى شارع ضيق، بيروت، ١٩٧٤.
- جبرا إبراهيم جبرا، ينابيع الرؤية، بيروت، ١٩٧٩.
- فرانشيسكو جابرييلى، الدفاع عن الاستشراق، ترجمة داركو تاناسكوفيتش، مجلة أوديك، العدد رقم ٢، سرايفو، ١٩٨٧.
- فرانشيسكو جابرييلى، الأدب العربى، ترجمة ميلانا بيليتيتش وسرجان موسيتش، سرايفو، ١٩٨٥.
- هاملتون ألكسندر جيب، الأدب العربى، موسكو، ١٩٦٠.
- هاملتون ألكسندر جيب، الإسلام، لندن – أكسفورد – نيويورك، بدون سنة إصدار.
- خليل جبران، حكم روحية، ترجمة ياسمينة بوليو، بلغراد، ١٩٨١.
- جولدزيهر، بعض الملاحظات عن دواوين شعر القبائل العربية، حراس، ١٨٩٧.
- سليمان جروزدانيتش، فى آفاق الأدب العربى، سرايفو، ١٩٧٥.
- سليمان جروزدانيتش، الشعر العربى القديم، سرايفو، ١٩٧١.
- جوستاف فون جرونباروم، "نقد فن الشعر" دراسات عن تاريخ الأدب العربى، ويسبادن، ١٩٥٥.

- طه الحاجرى، فى تاريخ النقد والمذاهب الأدبية، الإسكندرية، ١٩٥٣.
- محمد الخانجى، الجوهر الإثنى فى تراجم علماء وشعراء البوسنة، القاهرة، ١٣٤٩هـ. (١٩٣٠).
- محمد الخانجى، الأعمال الأدبية لمسلمى البوسنة والهرسك، سرايفو، ١٩٣٣.
- نيكولاى هارتمان، علم الجمال، فى: الفلسفة الجديدة للفن، إعداد دانيلو بيوفيتش، زغرب، ١٩٧٢.
- جاد حسن حسان، الأدب المقارن، القاهرة، ١٩٦٢.
- ألف ليلة وليلة، ٤ أجزاء، ترجمة ماركو فيدويكوفيتش، زغرب، ١٩٧٧.
- ألف ليلة وليلة، ٢ جزء، ترجمة ستانسلاف فينافر، نوفى ساد، ١٩٨٩.
- فيليب حتى، تاريخ العرب، سرايفو، ١٩٦٧.
- طه حسين، على هامش السيرة، ٣ أجزاء، القاهرة، ١٩٣٥-١٩٣٨.
- طه حسين، الأيام، ترجمة نياز ديزداريفيتش، سرايفو، ١٩٧٩. ونفس المؤلف ترجمة أسعد دوراكوفيتش، سرايفو، ١٩٩٨.
- طه حسين، فى الشعر الجاهلى، القاهرة، ١٩٢٦.
- طه حسين، حديث الأربعاء، ٣ أجزاء، القاهرة، ١٩٥٤.
- طه حسين، الحب الضائع، بدون مكان النشر، ١٩٤٣.
- طه حسين، مع المتنى، ٢ جزء القاهرة، ١٩٣٦.
- طه حسين، شجرة البؤس، القاهرة، ١٩٤٤.
- طه حسين، أحلام شهرزاد، القاهرة، ١٩٤٣.
- طه حسين، دعاء الكروان، القاهرة، ١٩٣٤.

– أبو الفرج الأصفهاني، كتاب الأغاني، بدون سنة الإصدار، بدون مكان النشر.

– عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، بدون مكان النشر، ١٩٧٤.

– مارينا كاتنيتش – باكارشيتش، التدرج (من الاستعارة إلى الفئة اللغوية)، سرايفو، ١٩٩٦.

– مارينا كاتنتش – باكارشيتش، البلاغة، سرايفو، ٢٠٠١.

– إ.يو. كراتشكوفسكي، الأعمال المختارة، ٣ أجزاء، موسكو – لينجراد، ١٩٥٦.

– كريمسكي، تاريخ الأدب العربي الحديث من القرن التاسع عشر وحتى بداية القرن العشرين، موسكو، ١٩٧١.

– زدينكو لشيتش، عن النقد في حقبة ما بعد الاستعمار، عن إدوارد سعيد وعن الآخرين، مجلة نوفي إزراز، العدد رقم ٧، سرايفو، ٢٠٠٠.

– يوري م. لوتمان، مشاكل النظرية العامة للفن، في: الفلسفة الجديدة للفن، إعداد دانيلو بيوفيتش،زغرب، ١٩٧٢.

– يوري م. لوتمان، بنية النص الفني، ترجمة نوفيتسا بتكوفيتش، بلغراد، ١٩٧٦.

– لويس عوض، دراسات في أدبنا الحديث، القاهرة، ١٩٦١.

– مارجليوث، أصول الشعر العربي، جورنال الجمعية الآسيوية الملكية، لندن، ١٩٢٥.

– ج. ماسبيرو، الحكايات الشعبية لمصر القديمة، ترجمات وتعليقات، باريس، الطبعة الثانية، باريس، ١٨٨٩.

– المسعودي، مروج الذهب، النص والترجمة ل.ك.باربيه دي مينارد وبافيه دي كورتييه، الجزء الرابع، باريس، ١٨٨٦–١٨٧٧.

– الاستعارة والتشبيه والمعنى، اختيار وإعداد ليون كوين، بلغراد، ١٩٨٦.

- عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، الحكايات الهندية القديمة، ترجمة بسيم قورقوت، سرايفو، ١٩٩٧.

-توفيق موفتيتش، البلاغة العربية القديمة، سرايفو، ١٩٩٥.

- عمر موشيتش، موستار فى قصيدة تركية قديمة من القرن السابع عشر، مجلة إسهامات فى الفيلولوجيا الشرقية، العدد ٢٤-٢٥/١٩٦٤-١٩٦٥، سرايفو، ١٩٦٩.

- فهيم ناميتاك، الشعر الديوانى للقرن السادس عشر والسابع عشر، سرايفو، ١٩٩١.

- فهيم ناميتاك، عرض للإبداع الأدبى لمسلمى البوسنة والهرسك باللغة التركية، سرايفو، ١٩٨٩.

- ر.أ. نيكلسون، التاريخ الأدبى للعرب، مطبعة جامعة كمبريدج، ١٩٧٩.

- ت. نولدكه، مساهمة فى معرفة شعر العرب القدماء، هانوفر، ١٨٦١، ١٨٦٤.

- دوبرافكا أورائيتش - توليتش، نظرية الاستشهاد، زغرب، ١٩٩٠.

- ألكسندر بوبوفيتش، الأدب العثمانى لمسلمى يوغسلافيا، الجورنال الأسيوى، ١٩٧١.

- بروب، مورفولوجيا الحكاية الأسطورية، البرنامج الثالث لإذاعة بلغراد، العدد رقم ٢٦، بلغراد، ١٩٧٥.

- القزوينى، الإيضاح فى علوم البلاغة، القاهرة، ١٨٩٩.

- محسن رذفيتش، مسلمو البوسنة فى عالم أندريتش، سرايفو، ١٩٩٥.

- محسن رذفيتش، البحث المقارن للأدب الشرقى للمسلمين، مجلة إسهامات فى الفيلولوجيا الشرقية، ٣٩/١٩٨٩، سرايفو، ١٩٩٠.

- إدوارد سعيد، الاستشراق، نيويورك، ١٩٧٩.

- محمد بن على السكاكى، مفتاح العلوم، الطبعة الأولى، مصر، بدون تاريخ إصدار.

- الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، ترجمة دليلة ديزداريفيتش، سرايفو، ١٩٩٥.

- م.أ. ساليه، كتاب عن ألف ليلة وليلة، في: ألف ليلة وليلة، ترجمه عن الروسية ماركو فيدويكوفيتش، الجزء الأول، بلغراد، ١٩٤٩.

- د. كامل السوافيرى، الاتجاهات الفنية فى الشعر الفلسطينى المعاصر، القاهرة، ١٩٧٣.

- حارث سيلاجيتش، المركزية الأوروبية والاستشراق، مجلة أوديك، عدد رقم ١٧، سرايفو، ١٩٨٧.

- فويسلاف سيميتش، الشعر العربى القديم، من القرن السادس وحتى القرن السابع عشر، اختيار وترجمة فويسلاف سيميتش، كروشيفاتس، ١٩٧٩.

- ر.و. سوذم، الآراء الغربية عن الإسلام فى القرون الوسطى، مطبعة جامعة هارفارد، ١٩٦٢.

- وداد سباهيتش، النص، السياق، التفسير - مقالات من أدب البوسنة والهرسك، توزلا - تيشاني، ١٩٩٩.

- عالم الإسلام - الديانات والشعوب والثقافة، أعده برنارد لويس، بلغراد، ١٩٧٩.

- حازم شعبانوفيتش، أدب مسلمى البوسنة والهرسك باللغات الشرقية، سرايفو، ١٩٧٣.

- أبو القاسم الشابى، الخيال الشعرى عند العرب، بدون تاريخ الإصدار، ١٩٧٥.

- ياسنا شاميتش، المركزية الأوروبية وهدف الدراسات الاستشراقية، كراسات معهد دراسة العلاقات القومية للجنة المركزية لرابطة الشيوعيين للبوسنة والهرسك، العدد رقم ٢١، سرايفو، ١٩٨٨.

- الطبرى، تاريخ الأمم والملوك، القاهرة، ١٣٣٦ هـ. (١٩١٧م.).
- داركو ناتاسكوفيتش، الأونيتاليزم: الدراسات الشرقية أم الدراسات الاستشراقية، مجلة ثقافات الشرق، العدد رقم ١٥، جورنى ميلانوفاتس، ١٩٨٦.
- داركو تاناسكوفيتش، مشروع موسوعة سير حياة علماء الإسلام الخارجين، مجلة حوليات مكتبة الغازى خسروبك، العدد رقم ١٧-١٨، سرايفو، ١٩٩٦.
- بن على التبريزى، شرح القصائد العشر وذكر رواياتها، القاهرة، ١٩٣٣.
- صالح تراكو وليلى جازنيتش، مجموعتان من موستار، مجلة إسهامات فى الفيلولوجيا الشرقية، ١٩٨٨/٣٨، سرايفو، ١٩٨٩.
- المجاز والاستعارات، أعده جيفا بنشيتش ودونيا فاليشيفاتس، زغرب، ١٩٩٥.
- تشيدو فيلياتشيتش، الحب من أجل صوفيا والشوق للمعرفة (حيينداسا)، الموضوع الأولى للرؤى الهندية بشأن الحياة والعالم (دارشانام)، مجلة ثقافات الشرق، العدد رقم ٦، جورنى ميلانوفاتس، ١٩٨٥.
- د. عبد الرحمن ياغى، حياة الأدب الفلسطينى الحديث، بيروت، ١٩٩٨.
- الحسين الزوزنى، شرح المعلقات السبع، القاهرة، ١٩٦٧.
- محمد جدرالوفيتش، مساهمة لمعرفة مؤلفات الشيخ يويو، مجلة الهرسك، العدد الأول، موستار، ١٩٨١.
- ف.م. جيرمونسكى، نظرية الأدب، نظرية الشعر، البلاغة، لينينجراد، ١٩٧٧.

المؤلف فى سطور :

أسعد دوراكوفيتش

– مولود فى عام ١٩٤٨ ببلدة جلافيتسا بالقرب من مدينة بوجوينو بالبوسنة والهرسك.

– بعد إنهائه الدراسة الثانوية بمدرسة الغازى خسرو بك (الإسلامية) بسرايفو، تخرج فى كلية اللغات ببلغراد – قسم اللغة العربية فى عام ١٩٧٢.

– حصل على الماجستير فى عام ١٩٧٦، وعلى الدكتوراه فى عام ١٩٨٢.

– فى الفترة من عام ١٩٧٦ وحتى عام ١٩٨٨تدرج فى وظائف الكادر الجامعى بكلية الآداب فى بريشتينا (كوسوفو).

– انتقل عام ١٩٩١ للعمل بمعهد الدراسات الشرقية بسرايفو، ثم بكلية الآداب بجامعة سرايفو إلى أن أصبح رئيسا لقسم اللغة العربية بها.

– حصل على العديد من أرفع الجوائز بالداخل والخارج.

– له عديد من الترجمات من اللغة العربية، وكذلك عدة مؤلفات هامة.

– من أهم ترجماته: ألف ليلة وليلة، مختارات جبران خليل، المعلقات السبع، معانى القرآن الكريم.

– من أبرز مؤلفاته: البلاغة العربية فى البوسنة، علم دراسة الشرق، الأسلوب باعتباره دليلا.

المترجم فى سطور

جمال الدين سيد محمد

- من مواليد القاهرة فى عام ١٩٤٢
- تخرج فى كلية الألسن - جامعة عين شمس عام ١٩٦٣ - قسم اللغة الصربوكرواتية... لغة يوغسلافيا سابقا.
- حصل على درجة الماجستير فى عام ١٩٧٦، وعلى الدكتوراه فى عام ١٩٧٩ من كلية اللغات بجامعة بلغراد.
- من أشهر مؤلفاته: الأدب اليوغسلافى المعاصر، مقدونية بين الماضى والحاضر، مصر وعدم الانحياز، البوسنة والهرسك، البشانقة - التاريخ والثقافة.
- نشر عديداً من الأبحاث فى مجال آداب شعوب الجمهوريات اليوغسلافية سابقا والدراسات المقارنة بالعديد من المجلات المصرية والعربية.
- عضو اتحاد كتاب جمهورية مصر العربية.

من أشهر ترجماته إلى اللغة العربية:

- اللعبة الخطرة لبرانيسلاف نوشيتش، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة فى ١٩٦٩.
- حرم معالى الوزير لبرانيسلاف نوشيتش، المسرح الكوميدى، القاهرة فى ١٩٧٠.
- مختارات من الشعر المقدونى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة فى ١٩٨٤.
- الآنسة لايفو أندريتش، دار الهلال، القاهرة فى ١٩٨٥.

- أبو الهول - قصائد فى حب مصر لترايان بتروفسكى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة فى ١٩٨٦.
- صيد الديك البرى، قصص سلوفينية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة فى ١٩٨٧.
- الجسر له عيون- شعر لعائشة زاهيروفيتش، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة فى ١٩٨٨.
- الحياة المديدة للملك أوزوالد والمؤامرة- مسرحيتان لفليمير لوكيتش، المسرح العالمى، الكويت.
- العدو رقم واحد لماتو لوفراك، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة فى ١٩٨٩.
- طريق الهامى إلى الموت لرشاد قاضيتش، دار الصباح، القاهرة فى ١٩٩٢.
- العائلة الحزينة، فى عرض البحر - مسرحيتان لبرانيسلاف نوشيتش، المسرح العالمى، الكويت فى ١٩٩٧.
- كان ياما كان وقصص أخرى لنجاد ابريشيموفيتش، المركز القومى للترجمة، القاهرة فى ٢٠٠٧.
- الأدب النثرى للبوسنة والهرسك باللغات الشرقية لعامر ليوبوفيتش وسليمان جروزدانيتش، المركز القومى للترجمة، القاهرة فى ٢٠٠٨.

ومن اللغة العربية:

- مختارات من الشعر المصرى، سكوبلى فى ١٩٨٤.
- حكايات من مصر، لوبليانا فى ١٩٨٦.
- العطش الأكبر - ديوان لأحمد سويلم، سرايفو فى ١٩٩٠.

التصحيح اللغوى: غـادة كمـال
الإشـراف الفنـي: حسن كـامل